# الاغـتراب
# في الشعر العراقي المعاصر
## - مرحلـــــــة الـــــرواد -

---

**دراســـــــة**

**– محمد راضي جعفر**

# الاغتراب
# في الشعر العراقي المعاصر

*(مرحلـــــــة الــــرواد )*

**– دراســـة –**

من منشورات اتحاد الكتاب العرب

١٩٩٩

# المقدمــة

الاغتراب –ظاهرةً– قديمةٌ قدم الإنسان في هذا الوجود. فمنذ أن تكونت المجتمعات الأولى نشأت معها وفي ظلها الأزمات التي كانت تتمخض –بشكل أو بآخر– عن أنواع من الاغتراب عانى منها الفرد، وواجهها على وفق حجم طاقاته العادية والروحية، فقد تقوده إلى التمرد والعصيان، مثلما قد تفضي به إلى الاستسلام والانعزال والانكفاء على الذات.

***ويبدو أن الاغتراب قدر الشعراء العرب القدامى:***

فقد تغرب امرؤ القيس حين أنكر عليه أبوه قول الشعر وخرج مغضوباً عليه في نفر من شذاذ طيء وكلب بعد أن شبب بإحدى نساء أبيه. كما عانى طرفة بن العبد من الاغتراب حين خرج على مجتمعه وتمرد على قيم القبيلة فتحامته العشيرة. وعرف عنترة العبسي الاغتراب بسبب لونه ونسبه لأمّه وهي الأمَةَ الحبشية وكان ذو الرمة ضحية الاغتراب الاجتماعي بسبب مرضه العصبي، ثم العاطفي حين أحب ((ميّة)) قرابة عشرين عاماً.

وعانى أبو تمام من اغترابات شتى: مكانية واجتماعية ونفسية حتى آمن بأن الاغتراب هو التجدد. وارتبط الاغتراب بحياة أبي الطيب المتنبي أيما ارتباط فكان نسيج وحده، افرده الهّم مثلما افرده الحسد. وكان لأبي فراس الحمداني اغترابه هو الآخر: بسبب مرارة الأسر وعذابات الشوق والحب، وعاش الشريف الرضي اغترابات حادة على رأسها اغترابه الروحي الذي تلبسه بسبب مآسي سلالته الهاشمية.

فإذا ما اقتربنا من أبي العلاء المعري أطْلَلْنا على ذروة اغتراب النفس، واغتراب المكان واغتراب الجسد. وهكذا يتكشف لنا الاغتراب من خلال أولئك الشعراء وسواهم عن نفوس طامحة وأرواح مجنحّة تاقتْ إلى العلو، ووجدت في الأرض جحيماً لا يُطاق.

وقد بات الاغتراب قضيةً تناولها الفلاسفة والمفكرون بالتحليل وتعقبّوها بالبحث والاستقصاء بعد نشوء المجتمع الصناعي من جهة، وقيام الحربين الكونيتين وما رافقهما من مآسٍ وويلات من جهة أخرى حتى ليصح أن يقال إنَّ في كل إنسان مغترباً.

ولقد عانى الإنسان العربي بعامة والمثقّف بخاصّة، من اغترابات شتى، واتسمت ردود فعله بأشكال شتى تراوحت بين الانسحاب من الواقع إلى هامش الحياة، أو الرضوخ للنظام القائم والاندماج في مؤسساته، أو التمرد بنوعيه: الفردي والثوري الجماعي، أو الهجرة إلى الخارج بحثاً عن فرص أفضل في الحياة.

ولابد من الإشارة إلى سببين جوهريين وراء اغتراب المثقف: يتصل الأول بقضية الحرية وما يتعلق بها من مداخلات السلطة السياسية والاجتماعية، ويتعلق الثاني بصدمة المثقف بسبب تعثّر المشروع النهضوي القومي.

وإذا انعطفنا نحو الشاعر العربي المعاصر، سنجد أنّ انعكاس الاغتراب عليه بات طردياً مع تعقيد الحياة وتعفّن أوضاع المجتمع، فالشاعر أسرع من غيره إلى الإصابة بهذا الداء لأنه يتمتع بقدر عال من الحساسية والتوتر والرهافة، ولهذا فقد عاش في اغتراب مركب لأنه ((إنسان جمعي يستطيع أن ينقل ويشكل اللاشعور أو الحياة الروحية للنوع البشري)) مثلما يقول (يونج).

ولا شك في أن اغتراب طليعة الشعراء في هذا القرن وفي الحقب اللاحقة، قادهم إلى محاكاة الرومانسية الغربية، يستوي في ذلك شعراء الوطن العربي والشعراء العرب في المهاجر، فاتخذوا من الليل أنيساً، وتاقوا إلى حياة الكوخ، واعتزلوا المدينة، وتغنوا بالألم، وصار الحزن نديماً لهم.

ومن هنا فقد وجد الشعراء، وبخاصة منهم الرواد: بدر شاكر السياب ونازك الملائكة، وعبد الوهاب البياتي، وبلند الحيدري، أنفسهم في عالم مقفر، تراجعت فيه المثل الروحية، وافتُقِدَت أواصر الحب الإنساني الذي يتشوفون إليه، فعانوا من الاغتراب أيما معاناة، وحاولوا –كل على وفق طاقاته المادية والروحية– مواجهته والرد عليه، ومن هنا بدأت أتحسس –بصفتي شاعراً– عمق تجربتهم الإبداعية التي رسمتها وبدقة تجربتهم الحياتية مثلما قادني ذلك إلى فحص منجزهم الشعري بحثاً عن الثيمات الاغترابية فيه، قصد الإحاطة بمكوناتها، ومن ثم الوقوف على المناهج التعويضية التي اعتمدوها، فكانت هذه الدراسة المتواضعة التي اشتملت على أربعة فصول:

اختص **الفصل الأول بأنماط الاغتراب التي عاشها الشعراء الرواد الأربعة:** بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، وعبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري وهي: الاغتراب الاجتماعي والعاطفي، والسياسي والمكاني، والروحي، ثم استعرضت المنهج التعويضي الذي استعان به الشعراء للرد على الاغتراب، والذي اشتمل على العودة إلى الطفولة والماضي، وتأسيس المدن الحلمية واستلهام التراث فضلاً عن صيغ أخرى تفرد بها الشعراء.

وحمل **الفصل الثاني عنوان ((البنية اللغوية))**، وقد تحدثت فيه عن القصيدة موضوعاً لغوياً، وعن مكونات المعجم الشعري عند الرواد، وهي ألفاظ الغربة، وألفاظ الطبيعة وألفاظ الصوت، فضلاً عن ظاهرة التجسيد والتشخيص، وختمت الفصل بالحديث عن مستويي الأداء اللغوي عند الرواد، وهما: الأداء بالكلام المحكي والأداء بالموروث على صعيد اللفظة وعلى صعيد التركيب.

أما **الفصل الثالث فقد خصص للبنية التصويرية**، وقد تناولت في مستهله المهاد النظري للصورة الشعرية، وموقع الصورة في البناء الشعري وعلاقتها بكل من المجاز والخيال، والرمز الأسطولي، وختمت الفصل بأمثلة تطبيقية على التشكيل بالقصة، والتشكيل بالموروث، والتشكيل بالرمز الأسطوري والتشكيل بالرمز الأدبي والتشكيل بالقناع.

وفي **الفصل الرابع الذي اختص بالبنية الإيقاعية**، تحدثت عن أثر الموسيقى في البناء الفني ودورها في تثبيت الانفعال، وكيف تتعامل الشعراء الرواد في موضوع الاغتراب مع الإيقاع الداخلي، عبر وسائل تحقيقه وهي:

تكرار الأصوات، وأصوات ..؟.، والتدويم، وتجزئة الوزن العروضي وإلباس الألفاظ إيقاع النواة، وكذلك من خلال موسيقى الإطار، ودور الوزن في البناء الشعري، مثلما تحدثت عن أثر القافية الموسيقي، وموقف الشعراء الرواد منها، مستشهداً بأمثلة تطبيقية محددة.

وفي ختام **الفصل تناولت ظاهرتين موسيقيتين لفتتا نظري تلكما هما:** تنوع الأوزان، وتناوب شعر البيت وشعر التفعيلة في القصيدة الواحدة، لضرورات فنية وانفعالية، اجتهدت في تفسيرها بعدد من الأمثلة التطبيقية.

أزعم أني استخدمت المنهج التحليلي الفني، مركزاً على النص بالدرجة

الأولى، مع الاستعانة -كلما دعت الحاجة- بأقاويل الشاعر ونقاده، في تحليل النص وفهمه، أو في تحليل الموقف وفهمه، شريطة أن لا يتعارض ذلك مع روح النص الذي هو جوهر العملية النقدية، بما يمتلكه من عناصر التكامل اللغوي والفني والجمالي.

ولا أزعم -بعد ذلك- أني استكملت الموضوع، فما زال فيه الكثير مما لم يُدرس، أو مما لم يُتَعَّمق في دراسته، وحسب هذا البحث أن يكون لبنة في بناء يتكامل تباعاً.

**والله ولي التوفيق.**

❑❑❑

# الفصل الأول

## أنماط الاغتراب لدى الشعراء الرواد

يعرف بعضهم الاغتراب: ((بأنه عملية صيرورية تتكون من ثلاث مراحل متصلة اتصالاً وثيقاً)).[١] فالمرحلة الأولى تتكون نتيجة لوضع الفرد في البناء الاجتماعي، ويتدخل وعي الفرد لوضعه في تشكيل المرحلة الثانية، أما المرحلة الثالثة فتنعكس على تصرفه إنساناً مغترباً على وفق الخيارات المتاحة أمامه.[٢]

وغربة الشعراء الرواد الأربعة لا تخرج عن نطاق المراحل المذكورة، فقد ربطت المؤسسة السياسية القائمةآنذاك العراق بعجلة الاستعمار، وصادرت الحريات العامة والشخصية، وأفقرت الشعب، كمااتسم الوضع الاجتماعي بسيادة القوى المحافظة، وجمود التقاليد. وكان على الشاعر أن يدخل معركة الحرية والتقدم ضد القوى والمؤسسات الحاكمة والمتنفذة. وليقين الشاعر بأن معركته خاسرة لانعدام تكافؤ قوى الصراع، فقد وجد نفسه غريباً في محيط قاس، بعد أن وعى المأساة، وكافح من أجل الخلاص دون جدوى. ومن هنا فقد تشكل في داخله رد الفعل المناسب على وفق قدرته ووعيه، فقد يتابع مواجهة التحدي ومن خلال أساليب تتخذ طابع التمرد الفردي حيناً، وتندمج في البؤر الثورية الجماعية حيناً آخر، وقد ينكفئ على نفسه لائذاً بها، هارباً من الواقع، ومعتزلاً المجتمع.[٣]

---

[١] غربة المثقف العربي، د. حليم بركات، م المستقبل العربي، ع٢. تموز، ١٩٧٨، ص ١٠٦.

[٢] ينظر: المكان نفسه.

[٣] ينظر: نفسه: ١٠٦-١٠٧.

ولم يخرج الشعراء الرواد الأربعة عن هذا التشخيص: فقد تابع السياب والبياتي والحيدري مواقفهم الرافضة، كل بطريقته الخاصة وإن ضمها إطار واحد، بينما استدارت نازك نحو ذاتها تلهبها جلداً وكأنها تقتص منها.

ومن خلال دراسة النص الشعري أولاً، والإحاطة بما تيسر من أحداث ومواقف عاشها الشعراء، وجد الباحث أن اغترابهم لم يكن واحداً في تصنيفه بل اتخذ عدة أنماط: فهناك الاغتراب الاجتماعي، والسياسي، والعاطفي، والمكاني، والروحي.

وهنا لابد من الإشارة إلى أنّه من التعسف توصيف كل غربة على حدة لأن مظاهر الغربة عموماً هي واحدة: مثل العزلة أو شبه العزلة، والشكوى، والتطلع إلى مثال غير موجود، والبحث عن يوتوبيا خاصة. أما تسمية الغربة بالاجتماعية، أو بالسياسة، أو بالعاطفة فذلك راجع -كما يعتقد الباحث- إلى دواعي الغربة نفسها التي أمدتها بعناصر النمو.

على وفق هذا التبسيط سيتناول الباحث اغتراب الشعراء الرواد من خلال النص الشعري ومن خلاله مايدعمه من رأي أو موقف جاء على لسان الشاعر أو بأقلام نقاده ودارسيه.

## الاغتراب الاجتماعي:

**-١-**

في جيكور تبدأ غربة السياب الاجتماعية، والتي ستقوده إلى ((تجارب مشبعة بالمرارة والألم.. ومن أبرزها تجاربه في الحب، والثورة، والحاجة، والحنين إلى الماضي، والمرض الوبيل)).[١]وقد ولدت هذه الغربة من رحم ظروف وأحداث لم يكن للسياب يد فيها، أولاها دمامة وجهه وهزال جسمه، فها هو يصف نفسه قائلاً:

***واهي الكيان كأنّ خطباً هدّه***

***ذاوي الشفاه لطول ما يتنهّد***

[١] بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر، عبد الجبار داود البصري، ص ٧.

*وهو المعطَّلُ من قوامٍ فارعٍ*

*يسبي العيون ووجنـةٍ تتورَّدُ*[1]

ولو كان السياب إنساناً اعتيادياً لقنع بالانزواء في إحدى زوايا المجتمع وكان نسياً منسياً، ولكنه شاعر يعتلي المنابر، ويتصدر المناسبات، ويتعقب الجمال، لذلك كان قبحه خنجراً في خاصرته، وربما سمع بسبب ذلك مالا يسره لأن هيئته الخلقية كانت ناتئة في حياته إلى الحد الذي عجز عن التغاضي عنها أو التقليل من شأنها.[2] إن هذا الأمر وحده كاف لأنْ يشكل بؤرة اغتراب حاد[3] فكيف لو تضافرت معه عناصر أخرى في مقدمتها: وفاة أمه، وهوفي السادسة من عمره،[4] فيفتقد بذلك حناناً هو أحوج مايكون إليه في حياته الأولى التي تصورها خريفاً طويل الليالي بعدها، يقول:

*في ليالي الخريف الطوالْ*

*آه لو تعلمين*

*كيف يطغى عليّ الأسى والملالْ!؟*

*في ضلوعي ظلام القبور السجينْ*

*في ضلوعي يصيح الردى*

*بالتراب الذي كان أمي ((غدا*

*سوف يأتي، فلا تُقْلقِي بالنحيبْ*

*عالَم الموت حيث السكون الرهيبْ))*[5]

إن الموت الذي اخترم أمه سيكون كالطير الذي يحوم فوق رأسه، يلاحقه في كل مكان، وينغص عليه حياته في كل حين، والطفل الذي افتقد أمه قبل ثلاثين عاماً يستيقظ الآن في صدر الشاعر حالماً، من فرط الوحدة والألم، بلقاء الوجه الذي غيبته السنون، متصوراً أن ذلك سيضع حداً لآلامه، فحين يشتد عليه

---

[1] ديوانه: قيثارة الريح ٢/٣٣٧.

[2] ينظر: بدر شاكر السياب حياته وشعره، عيسى بلاطة، ص ١٤٤، للاطلاع على أوصافه الجسدية.

[3] يقول السياب إنه: ((خلق مريضاً دون مرض، ضعيف الجسم، هزيل البنية، دميم الوجه)). ينظر.م. الأسبوع العربي، ع ٦٠٨/ ١٩٧١، نقلاً عن الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور، د.جلال الخياط، ص ١٥٣.

[4] ينظر: بدر شاكر السياب حياته وشعره، عيسى بلاطة، ص ٢٢.

[5] ديوانه، أزهار وأساطير ١/٦٨.

المرض، وييأس من الشقاء يتوسل بقبر أمه أن يفتح ذراعيه لاستقباله[1] وحين ترتخي عنه قبضة المرض، تضيء له بارقة من أمل فيخاطب أمه قائلاً:

***أماه ليتكِ ترجعينْ***

***شبحاً، وكيف أخاف منه وما امّحتْ رغم***

***السنينْ***

***قسماتُ وجهكِ من خيالي(٢)***

ومن عناصر غربته الاجتماعية موت جدته، وزواج أبيه، أما موت جدته فقد ((جعله... وحيداً مستوحشاً))، [3]فهي الصدر الذي احتضنه بعد رحيل أمه، وقد فقد بغيابها آخرُ مُعين له، يقول:

| | |
|---|---|
| ***جدتي من أبثُّ بعدكِ شكواي*** | ***طواني الأسى وقل مُعيني*** |
| ***أنتِ يامَنْ فتحتِ قلبكِ بالأمسِ*** | ***لحبي أوصدْتِ قبركِ دوني[4]*** |

ولنلاحظ المفارقة التي أحدثتها الصدمة في نفس الشاعر: الجَدَّة التي فتحت قلبها بالأمس له، توصد باب قبرها دونه اليوم، فبين انفتاح القلب (الامتلاء)، وانغلاق القبر (التلاشي) تمتد غربة الشاعر، وتسد عليه مسارب التنفس، أمَّا زواج أبيه بعد وفاة أمه، فقد حرمه من عطف بات أبعد من خيال أيّ امرأة يشتهيها: إنه التشبيه بالمستحيل، يقول الشاعر:

| | |
|---|---|
| ***خيالك من أهلي الأقربين*** | ***ابرّ وإن كان لا يعقلُ*** |
| ***أبي... منه قد جردتني النساء*** | ***وأمي طواها الردى والمعجلُ(٥)*** |

إنها نجوى الوحيد الذي يتآكله الحرمان، وتغزوه الغربة من جميع الجهات.

**-٣-**

وعانت نازك الملائكة من الغربة الاجتماعية التي كانت مدخلاً لغربتها النفسية فيما بعد. ففضلاً عن الإحساس الشاعري المرهف الذي جُبلت عليه منذ

---

[1] ينظر: نفسه، منزل الاقنان ٢٣٧/١.

[2] نفسه، شناشيل ابنة الجلبي ٦١٦/١-٦١٧.

[3] ينظر: بدر شاكر السياب حياته وشعره، عيسى بلاطة، ص٣٠.

[4] ديوان: البواكير ١٠٤/٢.

[5] نفسه، ص ١٥١. وينظر: ديوان أزهار وأساطير ٧٩/١-٨٠.

صباها وكان أحد أسباب عزلتها، كان ثمة عوامل ألهمتها فكرة الاعتزال.

أولى هذه العوامل نشأتها في محيط ثقافي أسري خاص أسسه الأبوان الشاعران، استمد جذوره الأولى من جدها لأمها الذي كان ((شاعر القرن التاسع عشر)).[١] وقد اتخذ تأثرها بهذا الجو منحنيين: تجسد الأول في قراءاتها الأدبية والشعرية، مقترنة بانعطافها نحو رموز المدرسة الرومانسية، وحين تكون الرومانسية((حالة نفسية أكثر منها مذهباً فنياً... تتدفق في إبداع الشاعر نغماً حزيناً وفكراً متشائماً نتيجة المرارة والخيبة، وفي أعقاب المحن والأزمات))؛[٢]

أدركنا أن تعاطف نازك مع عاشقي الليل، وأصدقاء الحزن، لم يكن اعتباطياً، أما المنحى الثاني فقد تمثل في انكبابها على قراءة التراث الفلسفي الذي قرَّبها من الألماني المتشائم (شوبنهاور)، بل جعلها أكثر تشاؤماً منه.[٣] وكانت حصيلة هذه الثقافة المتنوعة ولادة شاعرة إنسانة تميزت عن بنات جنسها. وقد كتبت نازك عن ذلك تقول إنه كان ((بسبب إحساسي الدائم بأنني اختلف عن سائر البنات اللواتي في سني، فأنا كثيرة المطالعة، محبة للشعر والغناء، جادة، قليلة الكلام، بينما هن لا يطالعن ولا يعبأن بالفن وليس لهن من الجد في الحياة إلا يسير))[٤] وهكذا كان اعتزالها بنات جنسها خطوة أولى نحو اعتزالها المجتمع.

وثاني العوامل التي ألهمتها فكرة الاعتزال ما تركته في نفسها المآسي ((التي سببتها الحرب العالمية الثانية))[٥] والدمار الذي ألحقته بالبشرية الأمر الذي سفَّه الحياة بنظر الشاعرة، في الوقت الذي جعلها فيه تخاف الموت.

وثالث هذه العوامل رفض الشاعرة التقاليد الاجتماعية الصارمة سيّما منها تلك التي تتعلق بحرية المرأة، وتجد لهذا الرفض أصداء عميقة في نفس نازك من المرارة والألم، والتوق إلى التغيير في آن،[٦] ولا يخفى أنّ عجز الشاعرة عن التغيير سيترك آثاره السلبية من الآن، في موقفها من المجتمع، والوجود.

أما العامل الرابع، وإن كان ذا تأثير ثانوي، فهو ما ترسب في نفس الصبية نازك من مشاعر الرعب بإزاء حيوان حفلت به منطقة سكنى عائلتها يومئذ مثل

---

[١] نازك الملائكة الموجة القلقة، ماجد أحمد السامرائي، ص ٩.

[٢] شاعران أمام الموت لوركا ونازك الملائكة، الطاهر أحمد مكي، نازك الملائكة دراسات في الشعر والشاعرة، ص ١٩٣.

[٣] ينظر : مقدمة ديوانها مأساة الحياة وأغنية للإنسان، ١/٦-٧.

[٤] لمحات في سيروة حياتي وثقافتي، أوراق مطبوعة على الآلة الكاتبة، ص ١٨.

[٥] ينظر : مقدمة ديوان مأساة الحياة وأغنية للإنسان، ١/٧.

[٦] ينظر بصدد ذلك: التجزيئية في المجتمع العربي، نازك الملائكة، الصفحات ٣١و٣٨و ٤٠و ٤١.

حيوان (البزبز) الذي أسمته ((كابوس طفولتها))، ومثل بنات آوى التي هاجمت ذات ليلة جارهم بعنف.[١] تلك هي العوامل التي يرى الباحث أنها ربما أسهمت في تشكيل غربة الشاعرة الاجتماعية واضطرتها إلى الاعتزال، وصولاً إلى غربة نفسية قاسية. ولعل تلك الغربة هي التي كانت وراء تأصيل موقف نازك من الليل، والوجود، والموت، والإيمان، والحب، وهي الموضوعات التي وسمتْ غربتها في رحلتها الشعرية الأولى واستمرت بعد ذلك إلى حين، في البداية ترسمت نازك خطى بعض الشعراء الرومانسيين في الاحتماء بالليل، والهرب من النهار، مثل جبران، وأبي القاسم الشابي، وعلي محمود طه، هرباً ((من حياة الواقع الخشن التي يمثلها النهار، إلى حياة الحلم والمثال التي يمثلها الليل))[٢] والذي أصبح تعبيراً دقيقاً عن ذات الشاعرة المغتربة، التي رأت في الليل مالا يراه فيه الآخرون من ضوء خفيٍ،وحب مستتر وهما، عندها، حقيقة الحياة الطاهرة التي تسعى إليها بعد أنْ تخلت عن حياة قائمة على الزيف، تقول نازك:

| | |
|---|---|
| *إنْ أكنْ عاشقة الليل فكأسي* | *مُشرقٌ بالضوء والحب الوريق* |
| *وجمال الليل قد طهّر نفسي* | *بالدجى والهمس والصمت العميق* |
| *أبداً يملأ أوهامي وحسي* | *بمعاني الروح والشعر الرقيق* |
| *فدعوا لي ليل أحلامي ويأسي* | *ولكم أنتم تباشير الشروق(٣)* |

ولأن الوضوح المألوف اقترن بالنهار، وهو وضوح مزيف كما تراه، فهي تتشوف إلى وضوح حقيقي هو بمثابة المحال، فللمحال جمال[٤]لا يدركه إلا الذي استكْنَهَ خفاياه.

أما الوجود فكان في نظرها لغزاً محيراً عجزت عن فهمه، وكانت موقنة أنّ السعي لفهمه عبث لا طائل وراءه فإذا كان ((سر الحياة)) لغزاً عند ((الحكماء)) فأولى بها أن تيأس فتستريح،[٥] ولكن اغترابها عما حولها، يدفعها إلى التساؤل الملح لعلها تظفر بما يخفف من عزلتها.

---

(١) ينظر: لمحات من سيرة حياتي وثقافتي، نازك الملائكة، أوراق مطبوعة على الآلة الكاتبة، ص ١٦.

(٢) رمزية الليل قراءة في شعر نازك الملائكة، د.جابر عصفور، نازك الملائكة دراسات في الشعر والشاعرة، ص ٥١٣.

(٣) ديوانها، عاشقة الليل ١/٤٩٣-٤٩٤.

(٤) ينظر نفسه، قرارة الموجة ٢/٢٨٤.

(٥) ينظر نفسه،مأساة الحياةو أغنية للإنسان، ١/٢١و ٢٣.

أما الموت فقد كان ((واحدة من المشكلات التي قادت نازك إلى فكرة العدم في مرحلة الشباب)).[1]وذلك انعكاس لوعيها اليقظ ونتاج قراءتها الفلسفية، وتطلعها إلى ماهو أبعد من متناول البشر، ولذلك ظل الموت يقض مضجعها، لأنه ((اتجاه هذا العالم الذي لا يَفْهم، وهذه الحياة اليومية المضحكة، وتجاه هذا التشخيص الإيمائي الذي لن ينتهي إلا بالموت))، كما يقول روبير دوبليه، أقول اتجاه ذلك كله يحاول الوعي الحاد استنطاق مايخلقه من رؤى جديدة محاولاً حل مايتصوره فيها من ألغاز لعلها تشبع نهمه في ارتياد المجهول. ولذلك فقد وقفت نازك مستوفزة ليس أمام مافي الحياة وما وراءها فحسب، ولكن أيضاً أمام مافي الموت وما وراءه من أسرار.[2] وهي نفسها تعترف بأنه لم تكن ثمّة ((كارثة أقسى من الموت))[3] ولذلك أسمته ((مأساة الحياة الكبرى))،[4] فثمة إذن طقسان لهذا الوجود: الحياة وهي الطقس الحاضر،والموت وهو الطقس الغائب، تقول الشاعرة مخاطبةً الحياة:

***أيّ قبرٍ أعددتِ لي؟ أهو كهفٌ      ملءُ أنحائه الظلام الداجي؟(٥)***

وكما عجزت عن فهم الحياة فقد عجزت عن فهم الموت، وهاهي تتأسى بالثاني عن الأول: تقول:

***هل فهمتُ الحياة كي أفهم الموت      وأدنو من سره المكنونِ***

***لم يزل عالم المنية لغزاً      عزَّ خلاًّ علىفؤادي الحزين(٦)***

لقد كانت الحياة عند نازك اغتراباً مرحلياً، يفضي إلى الموت وهو اغتراب الأبدي وإذا كانت الحياة قاسية، فالموت أقسى، وإذا ارتضت الحياة اغتراباً مؤقتا، راغمةً، فإنها لا تستطيب الموت اغتراباً أزلياً جاهلة ماسيحمل عند أبوابه وخلف جدرانه من مخاوف تقول الشاعرة:

***أيّها الموت وقفةً قبل أنْ تغري بجسمي سكونَكَ الأبديا***

---

[1] نازك الملائكة، دراسة ومختارات، عبدالرضا علي، ص ٥٦.
[2] كامو والتمرد، ص ١٤. ينظر: مقدمة ديوانها مأساة الحياة وأغنية للإنسان، ٧/١.
[3] المكان نفسه.
[4] المكان نفسه.
[5] نفسه، ص ٣٥.
[6] نفسه، ص ٢٦.

*آه دعني أملأ عيوني من الأنوار وارحمْ فؤاديَ الشاعريا(١)*

وهكذا ينبثق وعي الشاعرة في اللحظات الحاسمة فيتشبث بالحياة لا إيثاراً لها على الموت، ولكن خشية مابعد الموت بسبب الشك بما بعده.

يشير موقف نازك من الوجود، والموت، إلى أن عقلها كان ذا حيوية بالغة، حين وقف أمام الظواهر وقفةً المتأنّي، والمتطلّع العنيد، ولأن العقل الحيوي يدرك أكثر من سواه معنى التفاهة[٢] فقد وقفت نازك حائرةً معذبة أمام مايحيط بالإنسان من قوى مدمرة، وظواهر مستعصية على الفهم... وكانت مرحلة((الإلحاد والتشكك الفظيع)) التي مرت نازك بها مابين (١٩٤٨-١٩٥٥)[٣] تشير إلى ذروة تأزمها النفسي، ربما بسبب ما شهدته على المستويين الذاتي الخاص، والإنساني العام من عذابات لم يتداركْها الخالق بلطفه كما كانت تتوقع أو تتمنى. ولذلك لم يكن متاحاً لها -بإزاء ما تشهده من استفحال الشر واستشراء الخراب- إلا الشك، ولذلك فهي تتساءل:

*ماذا وراء الحياة ماذا؟ أي غموضٍ وأيُّ سرٍّ؟*

*وفيم جئنا؟ وكيف نمضي؟ يازورقي بل لايّ بحرٍ؟(٤)*

وقد ألهمها الشك الاهتداء إلى ما أسمته بالقدر الذي ترى أنه هو الذي يقود الإنسان إلى المصير المجهول. تقول في ذلك:

*نحن أسرى يقودنا القدر الأعمى إلى ليل عالمٍ مجهول*

*ليس منا من يستطيع فكاكا ليس منا غيرُ الأسيرِ الذليلِ(٥)*

إنها غربة الإنسان الذي يتقاذفه الإحباط، فيفقد ثقته بماورثه من يقين، ويستسلم لقناعات هي وليدة اليأس ولكنها في الوقت نفسه رئةٌ يتنفس من خلالها وسط جو خانق وإن كانت رئة غير طبيعية.

---

(١) ديوانها، عاشقة الليل ٥٠٥/١.

(٢) ينظر: سقوط الحضارة، كولن ولسن، ص ٩٣.

(٣) ينظر : لمحات من سيرة حياتي وثقافتي، نازك الملائكة، أوراق مطبوعة على الآلة الكاتبة، ص ١٩.

(٤) ديوانها، عاشقة الليل ٥٦٢/١.

(٥) ديوانها، مأساة الحياة وأغنية الإنسان ٥٧/١.

ولم يسلم عبد الوهاب البياتي من الغربة الاجتماعية التي ربما كانت بسبب تأثر الشاعر بموضوعات ((الرومانسية الشعرية))[١] التي كانت تدورحول الحب، والغربة،والحزن، والليل.فقد كان يؤمن بالليل مثل نازك، يقول:

***آمنتُ بالليل الذي لا ينتهي ودفنتُ في جنح الظلام صباحي***

***وحطمتُ أقداحي على شفة الهوى ولقد حطمتُ على الظما أقداحي(٢)***

ويبدو أن اغترابه الاجتماعي وليد التعالي على الآخرين، فقد ميز نفسه عمن أسماهم ((بالقطيع))، فحبّه أصيل وأنفه شامخ، وسخاؤه على العشاق معروف، وهذا التميز يعني الاعتزال، المشوب بالتباهي، يقول البياتي:

***لم أصطنع حباً كهذا القطيعْ ولم أبعْ في السوق ألحاني***

***ولم أقل هذا ملاك وديعْ ولم أقلْ هذا من الجانِ***

***عصرتُ خمري من كروم الربيعْ فليشربِ العشّاقُ من حاني(٣)***

ذلك هوجذر غربته: ((الأنا)) المتكبرة، فبدونها يطول الليل، ويُوارى الحب، لأنها جوهر حياته، ولذلك ساءه أن يجهل الآخرون ماهية تلك ((الأنا)) يقول في ذلك:

***فليتَ هذا الليل لا ينجلي حتى نوارى في الثرى حبنا***

***حباً؟ وما أوحشه من هوى إنْ جهلتْ حسناؤه من أنا؟(٤)***

وشيئاً فشيئاً تتلبسه الغربة فيختفي صوته الجهير، وتبدأ أعراض الاغتراب بالظهور، فثمة شكوى من السأم الذي يتآكل أيامه، يقول:

***عامان مرا صيف في ملال تلفتي***

***تتماوت الأيام حولي في مطارح غربتي (٥ )***

---

[١] ينظر: النفخ في الرماد، د. عبد الواحد لؤلؤة، ص ١٦.

[٢] ديوانه، ملائكة وشياطين، ٤٨/١.

[٣] نفسه، ٣/١.

[٤] نفسه ١٠/١.

[٥] نفسه، ٣٠/١.

وكلما التفّتْ حول عنقه حبال الاغتراب، جهر بذلك فربما استطاع مقاومتها، وثمة شك وهو من سمات العقل الواعي، المشحون، باليقظة الشعرية فالغد مجهول، والحاضر تافه لا يغري إلا البسطاء الخانعين، يقول البياتي:

***غدك الغامض إيمان كشكي        وانتظار سئمتْ منه النجوم(١)***

فقد جعل من ثنائية الإيمان والشك بؤرة قلقه المشروع من مستقبل غامض، مستغلق،وانتظارٍ يغري بالتطلع، بقدر ما يشجع على الانكفاء.

إن اغتراب الشاعر هنا، لا يخلو من شحنة إيجابية على الرغم مما يحمل في طياته من استسلام ظاهر، وباطنه يمتلئ بالتطلع، ربّما لتجاوز الغربة إلى فضاء أرحب، ولهذا نسمعه يقول:

***أنا للآتي وللمجهول ضحكي        ولماضيَّ وللأطلال شوكي(٢)***

**-٤-**

أما غربة بلند الحيدري، فيبدو أنها نبتت في البيت بذرة ثم نمت فيما بعد، يقول بلند: (( قدم الجو العائلي لي حالة نفسية كانت تبدأ من إيثار أمي لأخي صفاء، وإيثار والدي لأختي الصغيرة... فأحسست بأني الشخصية الضائعة في جو البيت))[٣] فالاضطهاد الذي كان يحسه الشاعر وهو صبي كان سبب الاغتراب الذي نشأ في داخله بإزاء المجتمع. وثمة عامل آخر عمق غربته، فقد كان يعيش مع أمه التي انفصلت عن أبيه، وحين تنتقل أمه إلى جوار ربها، ينتقل إلى دار أبيه.[٤] هنا تبدو عذاباته مزدوجة: فقد شهد انفصال أبويه عن بعضهما، وهو الذي حرم عطفهما مجتمعَيْن، وهاهو يعيش انفصالهما، فضلا عما لحقه من أذى بسبب تنقله من دار إلى دار، والأذى النفسي أقسى ما يتعرض له الشاعر، تلك هي بدايات غربة بلند، نشأت في تربة الموت، يقول:

***وحدتي***
***هكذا أنت نمُوتِ***

---

[١] نفسه، ١/١٢٠.

[٢] المكان نفسه.

[٣] مقابلة مع بلند الحيدري، أجراها يوسف الصائغ، م الأدب المعاصر، ع٥، مج ٢، ١٩٧٣، ص ١٠٦.

[٤] ينظر: المكان نفسه.

***عشبة صفراء في ضفةموتي***
***وحديثاً مسرفاً في الهمس كالرجس، كصمتي،***
***هكذا أنتِ نموتِ***
***من سكوتي***				***(١)***

وقد ارتبط إحساس بلند بالمعاناة، والألم، عنده، بالتميُّز عن الناس، إلى ((حد الخوف أحياناً من المجتمع ومن الحياة، ومن الزمن)).[٢] وحنقُه على الناس مصدره ما أشار إليه الباحث في صباه من أحداث نغّصت عليه حياته، ولاشك عند الباحث أنّ أولئك ((الناس)) هم قلة:فمن هؤلاء الناس أبواه اللذان لم يرعياه كما ينبغي، ومن هؤلاء الناس أيضاً مجموعة من أقاربه، شغلت (( مناصب كبيرة في الدولة))، دفعت الشاعر إلى الاشمئزاز ((من كذب الإطار العائلي الذي)) عاشوا ضمنه، في الوقت الذي كانت عشيرته الكبيرة تعيش ((في حالة فقر مدقع))،[٣] ومهما كان نصيب هذه الأقوال من الصحة فإن خنق الشاعر بدأ من دائرة ضيقة ليشمل المجتمع، ومن الطبيعي أن يعد الشاعر الآخرين قطيعاً كقطيع البهائم التي لا تعي ففي الوقت الذي يشقى فيه هو بوعيه، ينعمون هم بجهلهم، يقول في ذلك:

***ستعرفين الدهر في دمعتي			وسوف ترثين لهذا القطيعْ***

***يسير لا يبصرُ إلاّ خطى			تطوي ربيعاً ثم تطوي ربيعْ(٤)***

ومن سمات هذا القطيع التهافت، وفقدان الإرادة، فهو ((كالثور المجهد)) الذي تطحنه الأرض برحاها[٥] وبإزاء هذا المشهد، تتضخّم ذات الشاعر، وكأنه بهذا التضخم يحاول التعويض عن فقدان الآخرين ولهذا يقول:

***وتحسست ملءَ ذاتيَ عملاقا			تهاوت عواطف الناس دونَهُ(٦)***

وربما بالغ في اعتزال الناس مع السخرية من أحلامهم، وما عساها أن تكون

---
[١] ديوانه: أغاني المدينة الميتة، ٤٤.
[٢] دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، حسين مروة، ص ٣٥٠.
[٣] ينظر: مقابلة مع بلند الحيدري، أجراها يوسف الصائغ، م. الأديب المعاصر، ع٥، مج٢، ١٩٧٣، ص ١٠٦-١٠٧.
[٤] ديوانه، خفقة الطين، ص ٢١٧.
[٥] ينظر ديوانه: أغاني المدينة الميتة، ص ٢٠-٢١.
[٦] نفسه، ص ١١.

أحلام الجهلاء، يقول:

***أنت يامن تحلمين الآن ماذا تحلمينْ؟***

***بالدروب الزرق، بالغابةِ***

***بالموت مع الكون الذي لاتفهمين*** (1)

ويبدو أن بلند يئس من الناس، ومن تجاوز غربته في آن، فيندفع إلى إعلان القطيعة معهم تحت ضغط عناصر الاغتراب التي تتفاعل في داخله باستمرار ومن خلال ما يستجد من دواع اغترابية جديدة، فها هو ذا يتخذ من ساعي البريد رمزاً للمجتمع مشيراً إلى عدم جدواه، فساعي البريد الذي عجز عن تقديم الجديد، هو المجتمع الراكد الذي اعتاد القديم، وجبل على السكون، يقول الشاعر:

***ساعي البريدْ***

***ماذا تريدْ...؟***

***أنا عن الدنيا بمنأى بعيدْ***

***أخطأت... لاشك فما من جديدْ***

***تحمله الأرض لهذا الطريد*** (2)

# الاغتراب العاطفي

## -1-

من طبائع ((الأنا)) ميلها إلى العزلة التي تتهدَّدها دائماً. ولكن ((الأنا)) تعمل باستمرار لتنمية قدرتها -عبر سعي متواصل- على مواجهة عزلتها، شريطة أن تحافظ على خصائصها وحريتها من جهة، وأن ((تعلو على نفسها))[3] من خلال الاتحاد بـ ((أنا أخرى))[4] تفهمها فهماً صادقاً من جهةأخرى، وبعكس ذلك كان الانعطاف نحو الآخر السلبي سبباً في تعمُّق العزلة.

وثمة وسائل يلجأ إليها الإنسان للتغلب على عزلته منها: الحب والصداقة والفن.[5] فالحب على وفق هذا التوصيف منهج تعويضي يعتمده المغترب للخروج

---

(1) نفسه، ص ٨١.

(2) نفسه، ص ٢٧٢.

(3) ينظر: العزلة والمجتمع، نيقولاي برديائف، ص ١١٤.

(4) ينظر :نفسه، ص ١١٩.

(5) ينظر: المكان نفسه.

من عزلته، ولكن إخفاقه في الحب سيقوده إلى اغتراب عاطفي يضاف إلى اغترابه الآخر.

-٣-

عاش السياب عدة تجارب عاطفية. تنقل خلالها من امرأة إلى أخرى، فلم يظفر لدى أيٍّ منهن بما يعوضه عما افتقده من حنان الأم وعطف الأب أولاً، ولم يجد فيهن من تبادله الحب وتشاطره آلامه وآماله ثانياً. فالسياب –شأن أي إنسان شاعر– لا يريد المرأة ((للتعبيرعن حاجة تفرضها فتوته فقط، بل يريدها رفيقة حياته وبؤسه وحرمانه))،[١] على أن افتقاره إلى الحد الأدنى من الوسامة ربما حال بينه وبين مبتغاه، بالإضافة إلى ((ضعف موقعه الاجتماعي مالياً))،[٢] لأن أياً من حبيباته الخمس –بعد وفيقه وهالة– لم تكن لتغامر في قبول زوج فقير إلى المواهب البشرية، والموقع المالي في آن، ولكن الشاعر ركز على النفوذ المالي: فواحدة باعته ((بمأفونٍ لأجل المال)) وثانية عافتْه ((إلى قصر وسيارة))، و((تلك وزوجها عَبَدَا مظاهر ليلها سهر وخمر [و]... قمار))،[٣] وأشار إلى أنّ إحداهن –لبيبة– أغراها الحسن بأنّه ((غير كفء)).[٤] على أن الشيء الذي يهم الباحث هنا هو اعتراف الشاعر بأن كل اللائي أحبهنّ لم يبادلْنه الحب، ولم يعطفْن عليه. يقول السياب:

***ومامن عادتي ماضيَّ الذي كانا***

***ولكن... كل منْ أحببتُ قبلك ما أحبوني***

***ولا عطفوا علي، عشقتُ سبعا.....*** (٥)

لقداحتمل الشاعر هذا العبء– الكابوس كل هذه السنين، التي طحنها الفقر، والتشرد، والمرض، واليأس، ليفصح عنه وهو على أهبة الرحيل الأبدي. فالفراغ العاطفي الرهيب الذي عاناه، مشحوناً بالتمني –المستحيل يتحول الآن إلى وحش كاسر يوشك أن ينقض على فريسته ولكن صرخة الشاعر/ الاعتراف أعادت توازنه: بين ماض من الخواء العاطفي، وغدرٍ بّما امتلأ بكلمة حب تنقذ الجسد

---

[١] مقالات عن الجواهري وآخرين، د. داود سلوم، ص ١٩٠.
[٢] هذا هو السياب، مدني صالح، ص ٤٧.
[٣] ينظر: ديوانه شناشيل ابنة الجلبي ٦٤٠/١–٦٤٢.
[٤] ينظر: نفسه، ٦٤٠/١.
[٥] نفسه، ٦٣٩/١.

المسجّى من الانهيار التام، ومن هنا صرخته الثانية- الرجاء:

***أحبيني***

***لأني كل من أحببتُ قبلك لم يحبوني*** (١)

والأمر الآخر الذي كشفته للباحث أشعار السياب العاطفية هوتكثيف ميله إلى الحب الحسي في مرحلة مرضه العضال. ويبدو أنّ هذا الحس الصارخ انعكاس لرغبة قديمة عجز عن إروائها، فقد أنفق عمره بحثاً عن امرأة تبادله الحب، وتطارحه الجنس، وتمنحه مايشتهي، حتى إذا طال انتظاره دون جدوى، اضطر إلى خوض غمار التجارب الجسدية[٢] ولكن ذلك -كما يبدو - لم يُطفئْ أوار رغبته، وهاهو الموت المتربص به يوقظها الآن، فتفيض شعراً على لسان الشاعر، يقول:

***تشتهيك البارحهْ***

***فقبّلْتُ ردن الرداء:هنا ساعداها،***

***هنا إبطها، يالكهفِ الخيالْ***

***ومرفأ ثغري إذاجرفتْه رياحُ ابتهالْ***

***ودحرجَهُ مدُّ شوقٍ مُلِّحٍ، وقد حار السؤالْ***

***((تحبّينني أنتِ؟ هل تخجلين))*** (٣)

ولنلاحظ في النص الرغبة الحسية (الإبط، مرفأ الثغر) إلى جانب الحب الروحي (تحبينني أنت؟). وقد يستبد به الجنس -ذلك الذي لم ينله بالمتعة المتبادلة- من خلال الخيال المتشظي من نار المدفأة فيرتسم أمامه الجسد العاري بكل إغراءاته، يقول في قصيدة سفر أيوب:

***تدحرجَ: عُرّي النهدان، بأن الجيدُ والساقُ***

***تدحرجَ لي على الجنبِ***

***تدحرجَ ثم صكَّ أضالعي، وتُثار أعراقُ***

***ويطفر للجبين دم، ويعروني***

***داور منه تصطك النواجذُ، خوفَ بحّارِ***

***يُطلّ فيبصر التيّار يزفُر مثل تنيّنِ*** (١)

---

(١) نفسه، ٦٤٣/١.

(٢) ينظر: مقالات عن الجواهري وآخرين، د. داود سلوم، ص ١٩١.

(٣) ديوانه، منزل الأقنان ٢٤٤/١، وقد كتبت القصيدة ببيروت في ١٩٦٢/٧/٣.

إن الشاعر وهو يستعيد الرغبة في امتلاك جسد امرأة تبادله الحب، فإنه بذلك يعبر عن الوجه الآخر لاغترابه العاطفي، إنه الاغتراب الحسي بالتعبير الدقيق، والتصريح به على نية الاشتهاء يعني ممارسته خيالياً، أي تخفيف ضغطه من على جسد السياب الضعيف وبالتالي استرداد، طاقة بدنية لمواصلة الحياة، ولولاها، لولا هذه الممارسة الخيالية لما استمرت حياة الشاعر في ظل مرضه هذه السنين على الرغم من قصرها.

**-٣-**

بات من القول المعاد أن نازك الملائكة خاضت خلال دراستها الجامعية تجربةحب صادقة عاشتها وتلبستها كلياً، وظلت تعبر عنها بعد تخرجها زمناً ليس بالقصير.[٢]

وينبئنا النص الشعري أنها فجعت بهذا الحب فجيعة بالغة، أضافتْ إلى اغترابها الاجتماعي عناصر جديدة من الخوف،والقلق، والزهد، الأمر الذي أدخلها في اغتراب مزدوج. فقد كانت تخوض من خلال الحب تجربة سمّو خاصة تليق بشاعرة ((إلهية الروح)) وإن كانت في حقيقتها((حفنة ماء وطين)).[٣] ولقد خاب ظنها بحبيب نزل بالحبّ إلى مستوى الماديات، فما تملك والحالة هذه إلا أن تدير ظهرها له. إن صدمة الشاعرة بالمجتمع –من قبل– كانت مؤلمة أشد الإيلام: فالناس ((أموات)) وأن كانوا أحياء، وهم عبيد يرسفون بقيود الذل، والتفاهة. ولأن روحها تسامت إلى عالم آخر، فقد رفضت ((العيش في وادي العبيد))[٤] وسجنت نفسها في ذاتها، متطلعة إلى حبيب يماثلها روحاً، وشاعرية، وطهرا، ولكن ها هو ذا لا يختلف عن الآدميين برغباته وعواطفه، في الوقت الذي كانت تقف فيه على شرفة عليا من المثل، تقول نازك:

***في نفسي جزءٌ أبديٌّ لا تفهمُهُ***

***في قلبي حلم علويٌّ لا تعلمُهُ*** (٥) ( )

---

[١] نفسه، ١/٢٦٣ –٤٦٤. وقد كتبت بلندن في ١٩٦٢/٠٢/٣١. وينظر كذلك: قصائده: في انتظار رسالة، وكيف لم أحببك، وسلوى، ديوانه شناشيل ابنة الجلبي، ١/٦١١، ٦٦٦، ٦٧٨. على التوالي.

[٢] ينظر: نازك الملائكة دراسة ومختارات، د. عبد الرضا علي، ص ٥٩.

[٣] ينظر: ديوانها عاشقة الليل، ١/٦٥١.

[٤] ينظر: نفسه ، ١/٤٩٢.

[٥] شظايا ورماد، ٢/٩٨.

فالجزء الأبدي في النفس، والحلم العلوي في القلب هما جوهر فرادة الشاعرة الإنسانة، وهما سر اغترابها المركب أيضاً. ولذلك استطابت جحيم الوعي في الوقت الذي ينعم فيه الآخرون بجهلهم، وآثرت الشقاء في البحث عن المثل، على سعادة القيم الحسية، وأسلمت نفسها لحلم طويل من التأمل والسفر داخل الذات، راغبة عن واقع خانق، ومن هنا فإن حبها الحقيقي كان –وسيبقى– لحبيب لم يزل في طي الغيب، عانقته روحاً خفية، وارتحلت معه إلى عالم لا متناه من الضياء والنقاء، ولعل قصيدتها ((الزائر الذي لم يجئ)) تكشف حقيقة عشقها الإلهي الذي لا يعرفه البشر، وتشخص ذلك الحبيب الغائب – الحاضر، تقول:

***ولو كنت جئت.. وكنا جلسنا مع الآخرينْ***

***ودار الحديث دوائر، وانشعب الأصدقاءْ***

***أما كنت تصبح كالحاضرينْ*** (١)

فهذا الحبيب –الحلم، الأثيري المتسامي، هومصدر إبداعها، ومنبع إلهامها، وهو وحده الذي يرتفع إلى مستوى اغترابها في جلاله وقدسيته، وإذا ما قيض لهذا الحبيب أن يجيء يوماً، فسينزل بها إلى مرتبة الآخرين من الخواء، والشهوة، أما من جاءها يوماً ((بلحم آدمي وعظمه))[٢] فهو طيف عابر، لأنها تتطلع إلى حبيب لن تراه يوماً، ولا تريد أن تراه، وهكذا نرى أن تجربتها العاطفية الوحيدة قادتها إلى مزيد من الاغتراب، والاعتزال، بدلاً من أن تكون عاملاً مخففاً يفتح لها نافذة في جدار غربتها، بل إن الباحث لا يشك في أن هذه الصدمة قد أوصلت الشاعرة إلى غربتها الروحية التي ستلازمها إلى مرحلة متأخرة من حياتها، وسيكون الحلم، وحده، مأواها،وملاذها:

وأدركتُ أنّي أحبّكِ حلْما[٣]

## –٤–

ويعيش بلند الحيدري اغتراباً اجتماعياً حاداً، وربما كان –بسبب ذلك– أكثر مايكون التماساً لحب يخرجه من عزلته التي أخذت بخناقه، وكادت أن تفسد عليه الهواء الذي يتنفسه، غير أنه أخفق في الالتقاء بالمرأة التي تبادله الحب، وتشاطره شتاء حياته القاسي، الطويل، فهو روح غريب في حياة صقيعية، تتوالى شتاءاتها

---

(١) ديوانها: قرارة الموجة، ١/٣٣٠.

(٢) ينظر: نفسه، ٣٣١.

(٣) المكان نفسه.

عليه وحيداً، دونما أمرأة تشعره بشبابه فعلى الرغم من تأثير اغترابه الروحي على شعوره بحقيقة عمره، إلا أن غياب المرأة ربما أوهمه بالشيخوخة يقول بلند:

***أهرمكَ الشوق لمأوى الصبا          وأنت مازلت بباب السنينْ***[1]

على أن ظمأه العاطفي الحاد، أسلمه إلى شعور مرير بالشيخوخة النفسية– إذا صحت التسمية– وهو يرى إلى سنيّه تمضي هباء، تُسفي عليها الرياحُ الجدبَ، وبرودةَ الشتاء، يقول:

***شتوية أخرى***

***..... وهذا أنا***

***هنا***

***بجنب المدفأة***

***أحلم أن تحلم بي امرأةٌ***

***أحلم أن أدفن في صدرها***

***سراً، فلا تسخر من سرها*** (٢)

إن اغترابه العاطفي هنا مركب: فثمة الشتاء وهو رمز لجفاف الحياة، التي تفتقد الدفء، وتشير إلى عُرى الذات، وثمة الوحدة وهي رمز افتقاد الذات الأخرى، ومبعث الوحشة لذلك فإن الشاعر يؤسس حلمين، أو ينزع إلى حلمين: فهو (يحلم) بامرأة، (تحلم) به، وبذلك يتكافأ اغتراب الشاعر مع الحلم في محاولة لاستعادة التوازن، ولكن تتابع الشتاءات –رمز غياب الحلم الثاني– أدّى إلى تراكم الاغتراب، الذي أدّى بدوره إلى إحساس الشاعر بالشيخوخة والمزدوجة، الأولى خارجية والثانية داخلية، يقول الشاعر:

***هنا بجنب المدفأهْ***

***شتوية أخرى***

***وهذا أنا***

***أنسج أحلامي وأخشاها***

***أخاف أن تسخر عيناها***

***من صلعةحمقاء في رأسي***

---

[1] ديوانه، خفقة الطين، ص ١٠٤.

[2] ديوانه؛ أغاني المدينة الميتة، ص ٧٢.

***من شيبة بيضاء في نفسي*** ( [1])

إن الشاعر ينزل (شيبة النفس المعنوية- الداخلية) منزلة شيبة الرأس البيضاء من جهة ويساويها من جهة أخرى بصلعة الرأس- علامة الشيخوخة الخارجية- مما يشير إلى تضخم الوهم عنده إلى حد التجسيد وهو ما سيقوده أخيراً إلى توقع الموت:

***شتوية أخرى وهذا أنا***

***وحدي***

***لاحبَّ، لا أحلام، لا إمرأةٌ***

***عندي***

***وفي غد أموت من بردي***

***هنا بجنب المدفأة*** ( [2])

هكذا يقرر الشاعر أنه ليس بوسع دفء الجسد (وجود المدفأة) أنْ يُغني عن دفء الروح (غياب الحب والمرأة والأحلام) هذا إذا كان الشاعر قد أحس فعلاً بدفء الجسد.

# ***الاغتراب السياسي***

## -١-

لا يخفى أن للشعر مهمة جليلة ((ولولا هذا الجلال لما عُدَّ الشاعر بمنزلة النبي))،[3] ولأن الشاعر على وفق هذا الرأي ((صاحب رسالة مهمة في حياة الجماعة، فمن البديهي أن يكون أكثر من غيره خبرة وحساسية)).[4] من هذا المنطلق كان للشعراء الرواد دورهم في خدمة مجتمعهم من خلال دورهم السياسي دفاعاً عن حقوق الوطن والأمة. وهم وإن اختلفت وسائلهم، وتباينت وجهات نظرهم حول المنهج والأداة، إلا أن عملهم السياسي تجوهر في خدمة مصلحة الجماعة وفي الوقت الذي تشابهت فيه بدايات السياب والبياتي وبلند الالتزام بتنظيم سياسي محدد فإن تجربة نازك تخطت التنظيم الحزبي إلى أفق وطني

---

[1] نفسه، ص ٧٣-٧٤.

[2] ديوانه، أغاني المدينة الميتة، ص ٧٤-٧٥.

[3] مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، د. جابر عصفور، ص ٢٨٨.

[4] المكان نفسه.

وقومي أشمل.

-٣-

أما السياب فربما تحمل من آلام العمل السياسي وإخفاقاته أكثر مما تحمله الآخرون من الشعراء الرواد: فقد دخل المعتقلات وأكل ((مع الضحايا في صحاف من دماء)) وشارك (( الفم المسلول) وعاءه، وشم (ماسلخ الجذام من الجلود)) على ردائه.[١] كما فصل من وظيفته وعرف الحاجة والفقر، وانتهى به الأمر مُطارَداً خارج وطنه في إيران، ثم في الكويت، حيث عاش فترة ذاق فيها ذل الغربة وانكسار النفس ووحشة الروح. [٢] وهناك حيث تضيق به سبل العيش، يعيش غربتين: نفسية ومكانية قد يعجز عن احتمالهما أي إنسان مهما كان حظه من الجلد والعزم، فما بالك بالسياب وهو من عرف بالإحساس المرهف، والجسد النحيل، ولقد كانت قصيدته ((غريب على الخليج)) نشيد كل المكافحين عن أوطانهم، ففيها تتجلى غربته الحادة. كما يتجلىإيمانه بوطنه، إلى جانب ذل حاله، يقول الشاعر:

***الريح تلهث بالهجيرة كالجثام على الأصيلْ***
***وعلى القلاع تظل تُطوى أو تُنشر للرحيلْ***
***زحم الخليج بهن مكتدحون جوابّو بحارِ***
***من كل حافٍ نصفِ عاري*** (٣)

وتمضي القصيدة في استذكار الماضي، والتقاء الشاعر بوجه أمه، وعودته طفلاً يخاف الأشباح بين النخيل وقت الغروب، ثم صبياً وهو يستمع إلى أقاصيص السمّار، حتى إذا يلتفت إلى حاضره الموجع يتفجّر حنينه إلى العراق فيتوق إلى ليلة صيفية ينام فيها على الوسادة. شاكياً ما يقاسيه في غربته من عطف الأجانب، وبؤس حاله.[٤]

إن ما أراده الباحث من نثر هذه القصيدة هو بسط حال الشاعر الذي سيؤول به إلى الخروج على التنظيم، فربما اعتقد السياب أنّ انتسابه إلى هذا التنظيم بالذات هو الذي أدى به إلى التشرد، ومعاناة ماعاناه من آلام، لعلها كانت السبب

---

[١] ينظر: ديوانه أنشودة المطر، ٤٤٣/١.
[٢] ينظر: بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر، عبد الجبار داود البصري، ص ١٢.
[٣] ديوانه، أنشودة المطر، ٣١٧/١.
[٤] ينظر :نفسه، ٣١٨-٣٢٣.

–فيما بعد– في مرضه. وإذا صح أن تاريخ القصيدة هو العام ١٩٥٣ كما هو مثبت في ذيلها،[١] فهو العام نفسه الذي شهد خروج بدر من التنظيم: فقد انتسب بدر للحزب عام ١٩٤٥ وظل فيه لمدة ثماني سنوات،[٢]، ومايهم الباحث هنا هو أن خروجه على التزامه ضاعف غربته الاجتماعية الفكرية التي كان يعاني منها من قبل، فقد جرَّ عليه خصومات جديدة وأثار على موقفه أكثر من شبهة، هذا بالإضافة إلى أن انتكاسة الوضع السياسي بعد ثورة ١٤ تموز من عام ١٩٥٨، وانقسام الحركة الوطنية، أصابت الشاعر ببعض الشظايا، الأمر الذي أدخله في دوامة نفسية قاسية بسبب الاعتقال، والفصل من الوظيفة، والحاجة إلى المال. يقول الشاعر في قصيدة ((العودة إلى جيكور)):

***جيكور، جيكور: أين الخبز والماءُ؟***

***الليل دافئ وقد نام الأدلاءُ؟***

***والركب سهران من جوع ومن عطش***

***والريح صَرٌّ، وكلُّ الأفق أصداءُ*** (٣)

وكلما حاصره خصومه، اشتدت غربته، فها هو(سربروس) يعرش في الدروب لا لينال منه وحده، وإنما أيضاً ليمزق الصغار، ويقضم العظام، ويشرب القلوب[٤] فربّما أحس أن مأساته هي مأساة الملايين سواه. هكذا هو حال السياب، دخل المعترك السياسي مغترباً، وخرج منه أشد اغتراباً لأنه قذف بنفسه في لجة الصراع ولم يقف على حواشيه، ولأنه أحب العراق حدَّ العشق فإن كُلاً من التزامه الحزبي، وانسلاخه عبَّر ((عن ذلك العشق لبلده ومن فيه)) على حد تعبير جبرا إبراهيم جبرا.[٥]

أما مايعتقده بعضهم من أنه دخل الصراع السياسي ((ضعيفاً مهزوزا))[٦] فهو رأي تدحضه الوقائع لأن ما نهض به السياب من تبعات العمل السياسي ابتداء بالمشاركة الفعالة في التظاهرات، مروراً بالاعتقال والفصل من الوظيفة، والتشرد خارج الوطن، وانتهاء بالعودة إلى الوطن، وتعاطي العمل السياسي

---

(١) ينظر: نفسه، ٣٢٣.

(٢) ينظر: بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، إحسان عباس، ص ٨٩. أما جبرا إبراهيم جبرا فيذكر أن بدر أنهى التزامه الحزبي العام ١٩٥٥. ينظر: النار والجوهر، ص ٧٠.

(٣) ديوانه: أنشودة المطر ٤٢٢/١.

(٤) ينظر نفسه، ٤٨٢/١.

(٥) النار والجوهر، ص ٧١.

(٦) مقدمة ديوان بدر شاكر السياب، ناجي علوش، ١١/١.

بأشكال جديدة، إن كل ذلك لا علاقة له بالضعف والاهتزاز، إن لم يكن ذا صلة وثقة بالصلابة، والقوة.

-٣-

ويدخل البياتي المعترك السياسي دخول البطل، فقد نشأ اغترابه الاجتماعي، في جانب منه، على الاستعلاء كما رأينا، ويبدو أنّ هذا الاستعلاء تضاعف من خلال الموقف الفكريّ الجديد، ولهذا نسمعه يقول:

***شيد مدائنك الغداة***

***بالقرب من بركان فيزوف ولا تقنع***

***بما دون النجوم*** (١)

ولكن آثار الاغتراب السياسي تتسلل إلى نفسه رويداً، فقد اختار طريق الثورة مع قلةٍ وسط الملايين الصامتة، الأمر الذي جعله يشعر بالوحدة أمام مخاطر الالتزام الجديد،وها هو ذا أشبه مايكون بالمسافر الذي لا يحمل حقائب، لأنه مسافر داخل نفسه وغريب في وطنه، يقول الشاعر:

***من لا مكانْ***

***لا وجه، لا تاريخ لي، من لا مكانْ***

***تحت السماء، وفي عويل الريح أسمعها تناديني: ((تعالْ))***

***لا وجه لا تاريخ أسمعها تناديني:((تعالْ))*** (٢)

إن غربته السياسية عما حوله، وعمن حوله، أسمعته نداء الأمسيّات البعيدة القادمة من أفق آخر، ولأنه وحيد، كما يشعر، فقد توقع الإخفاق، فالآخرون ((موتى)) ولذلك فقد عاد مخذولاً.

وعندما كان يحترق في أتون النضال، مر به الآخرون غير عابئين به، يقول:

***وحدي احترقت أنا وحدي وكم عبرت***

***بيَ الشموسُ ولم تحفل بأحزاني*** (٣)

فلأنه (( وحيد كقطرة المطر العقيم))[١] فقد بدأ يشعر بالوحشة:

---

(١) ديوانه: أباريق مهمشة، ١/١٥٧-١٥٨.

(٢) ديوانه، أباريق مهمشة، ١/١٦٨.

(٣) نفسه، ١/٢١٠.

*وحدي بلا وعد* *أصيح يا أنتِ*

*تغمرني وحشةٌ* *والليل لم يأتِ*[2]

ولكن الشاعر لا يستسلم للتشاؤم المغلق[3] لأن طموحه لا يتوقف أمام شعور اغترابي ربما توهمه عابراً، ولأنه لم يزل بطاقته الفكرية والجسدية فلم يتعرض لما تعرض له السياب مثلاً من سجن وتشريد يستنزفان حماسه وقدراته، ولهذا وطَّن نفسه على الارتحال عبر ((البحار النائيات)) حيث ((مغنى النساء الساحرات، والخمر، والدموع)).[4] وهكذا يرتحل الشاعر من وطنه، إلى بلاد الغربة، سلاحه الشعر، وغايته الدعوة للعقيدة التي آمن بها. وفي منفاه الاختياري يتأرجح بين أوجاع الاغتراب، وآمال الانتصار الشخصي لإثبات وجوده، والوصول إلى ما يبتغيه من مجد. يقول الشاعر في قصيدة ((بطاقة بريد إلى دمشق)):

*كنت جائعْ...*

*كنت في معركة الخلق أطالعْ*

*وجهك الحلو، فأنسى يادمشق*

*غربتي*

*وحشة أيامي*

*عذابي*

*وأنا أقتحم التاريخ من باب لبابِ* ( ٥)

لا خلاف في أن الشاعر يحس بوطأة الاغتراب المكاني، وربما الروحي ولكنه يحاول أن يتحامل على تلك الوطأة من خلال الإصرار على السعي في سبيل غايته، ولذلك فقد خلّف عواطفه في دمشق إحدى محطات حياته الجديدة متخذاً من بلاد الغرب والغربة مقراً لدعوته، يقول الشاعر:

*مائدتي موحشةٌ ومقعدي جليدْ*

*يادمية تجهل ما تريدْ*

---

(١) ينظر، نفسه، ١/٢١٠.

(٢) نفسه، ١/٢٢٠-٢٢١.

(٣) ينظر: الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور، د.جلال الخياط، ص ١٨٣.

(٤) ينظر: ديوانه أباريق مهمشة ١/٢٢٩.

(٥) ديوانه، أشعار فيا لمنفى، ١/٣٩٠.

...

***أنا إذا استيقظ فيك الشوقُ***

***إنسانٌ من الجليدْ***

***عواطفي تركتها هناك***

***في دمشق*** (1)

لقد أصبحت المدن والأقاليم التي يرتادها الشاعر جزءاً من حياته الجديدة ولهذا فإن ما كتبه من شعر هناك لم يكن بكائياً، وربما اختفى أي أثر اغترابي من بعض نصوصه التي يفترض أنها تعكس شكواه من الغربة، فقول الشاعر:

***إلهي أعدني***

***إلى وطني عندليبْ***

***على جنح غيمةْ***

***على ضوء نجمةْ***

***أعدني فلّهْ***

***ترف لي صدر نبع وتلّهْ*** (2)

لا ينطوي على أي هاجس اغترابي كما يرى الباحث وكذلك قوله:

***ماذا تقولين إذا عدنا إلى الوطنْ***

***ولم نجد هناك من يعرفنا***

***أيا عصفورةَ الشجنْ*** (3)

فقد عرض النص الأول ادعاء الشاعر من أجل العودة، وقدم للنص الثاني سؤالاً عمن سيعرفه بعد العودة، ولا يرى الباحث ضرورة في إيراد أمثلة أخرى على غياب الباحث الاغترابي، أو ضعفه، لأن هاجس البياتي كان قد تمحور حول هدف محدد هو: انتزاع موقع عالمي في حركة الشعر الإنساني، وهذا الهدف لا تصنعه الدموع، والآهات، وإنما الصبر، والاحتمال، والتأقلم، وقد وعى البياتي ذلك جيداً والباحث لا يريد أن يسلب الشاعر رهافة حسه، ورقة عواطفه، وإخلاصه في الحنين إلى وطنه، ومرابع صباه، فقصائده حافلة بهذه العواطف والمشاعر، ولكن

---

(1) ديوانه، كلمات لا تموت ١/٥٧٠.

(2) ديوانه: كلمات لا تموت ١/٥٧٠.

(3) ديوانه،أشعار في المنفى ١/٤٠٠.

الشاعر وقد ركب مغامرة التجوال، عرف أية مشاعر يسوِّقها في شعره، لكي تتكافأ مع الأحلام الكبيرة التي ارتحل من أجلها. فها هو يخاطب ابنه:

***لم أنت حزينْ؟***
***سنوات التكوينْ***
***سنوات الفرحةْ***
***والعالم يولد في لمحةْ***
***في وجه أبيك الشاعرْ***
***الثائرْ*** (1)

وعلى وفق هذا التوصيف فإن ماكان يعانيه البياتي من مشاعر الاغتراب المكاني في منفاه الاختياري كان عنده ما يساويه من عناصر النزوع والتجاوز. يقول في إحدى قصائده:

***باريس في الشتاءْ***
***تدثرت بالثلج والفراءْ***
***فما لقلبي ظل في العراءْ؟*** (2)

وهكذا هو البياتي: كلما أحس بوطأة الاغتراب أتى برد فعلٍ معاكس له.

**-٤-**

ويدخل بلند الملعب السياسي متعباً، وقد امتلأ بتشاؤم كيتس وأبي العلاء، ورومانسية محمود حسن اسماعيل، وتمرد إنسان الياس أبي شبكة، وعبث أبي نواس، ولذلك لم يكن صوته جهيراً شأن شعراء السياسة، وإنما كان هادئاً تجاوز خطابية السياب وعنف البياتي، واعتمد الرمز، والإيحاء، والحوار الداخلي، وتتضح غربته في جانبها السياسي رؤى محزون، ولكنها رؤى شفافة وندية، فاغترابه المزدوج الاجتماعي الروحي لم يكن ليسمح بالتخلي ولو عن بعض طاقته لتعبير سياسي عالي النبرة، وتشي قصيدته ((اعترافات من عام ١٩٦١)) بإيماءات خجول عن تلك المرحلة السياسية الحرجة، التي عانى فيها الشاعر بسبب التزامه السياسي، يقول بلند:

***وأنا كنت من الثوارْ***

---

(1) ديوانه، أشعار في المنفى، ٤٠٥/١.
(2) ديوانه: النار والكلمات، ٦٩٨/١.

***وعرفت النوم على الاسمنت البارْدْ***

***مثل القرن العشرينْ***

***وعرفت السجانين الثوارْ***

***وعرفت المسجونين الثوارْ***

***وعرفت بأنَّ الثوارْ***

***قد تقلع ظفري***

***قد تصلب كل صباح حلّاجاً في صدري*** (1)

وقد تأرجح موقف الشاعر بين اليأس وبين الأمل، أما اليأس فلأنه عرف الواقع، وتقرّى حقيقة الصراع الدائر فيه لذلك لم يتورع عن الجهر بنفض اليد عن حطام الربيع المتبقي، يقول:

***أنا لملمتُ دروبي فالربيعْ***

***مثلما ضاع ربيعٌ***

***وربيعٌ، سيضيع*** (2)

فقد أيقن أن عالمه الجديد ((يحيا بلا قلب))[3] وأنه بلغ الأربعين من عمره وعلى يديه ((أكداس أحلام، تموت بلا غد))[4]، ولكنه مع ذلك لا يُسلِم اليأس كلَّ أوراقه، فهو أولاً صاحب قضية، ليس أمامه إلا الانتظار حتى الرمق الأخير، وهو ثانياً محاصر بالاغتراب: اجتماعياً، ونفسياً، وسياسياً، واليأس المطلق يخنقه، وقد يقضي عليه، ولذلك حسبه بعض الأمل يستعين به على مواصلة حياته، وهو زاحفٌ غير قائم، يقول:

***وأظل أزحف في الصراعْ***

***يهوي شراعْ***

***وتموتُ في جنبي ذراعْ*** (5)

وفي منفاه خارج الوطن لن يكون أحسن حالاً منه داخل الوطن، فالمنفى لشاعر مثل بلند غربة روحية، واغتراب مكاني، وليس ثمة غير ضجيج الآلة،

---

(1) ديوانه: أغاني الحارس المتعب، ٨٥-٨٦.

(2) ديوانه، خطوات في الغربة، ص ١٩.

(3) ينظر : نفسه، ص ٧١.

(4) ينظر :نسه، ص ٧٦.

(5) ديوانه: أغاني المدينة الميتة، ص٥٤-٥٥.

والشتاء الدائم، وهما على النقيض مما ينشده بلند من الهدوء والدفء. ولأنه عرف هناك الحل والترحال فقد أشعره ذلك بأنه ((حقيبة))، إنه شيء من الأشياء،والتشيؤ أحد مظاهر الاغتراب، يقول بلند:

*هذا أنا*

*ملقى هناك حقيبتانْ*

*وخطى تجوس على رصيف لا يعودُ*

*إلى مكانْ*

*من ألفِ ميناء أتيتْ*

*ولألف ميناء أصارْ*

*وبناظري ألف انتظار* (١)

ولعل الموت هو ما ينتظره الشاعر الذي عجز عن زحزحة صخرة الاغتراب عن صدره المتداعي، فالموت يظل هاجس المغترب، المتشرد بلا أمل، والمزحوم باليأس، يقول بلند:

*وها أنا أموت يا أختاه*

*كما يموتُ الرب في منفاه* (٢)

إن بلند، خلافاً للبياتي، بقي خالي الوفاض من كل طموح أدبي، أو ثوري، أو إنساني، فقد تحكمت فيه إحباطاته، وألقت به في إحدى زوايا العالم نسياً منسياً.

**-٥-**

أما نازك الملائكة فقد تعاملت مع السياسة من خلال مشاعرها القومية. فقد كتبت عدة قصائد منها: أغنية للأطلال العربية، وثلاث أغنيات عربية، والوحدة العربية، وثلاث أغنيات شيوعية[٣]وتفصح هذه القصائد عن أحزان الشاعرة لما حل بالأمة العربية من نكبات مثل ضياع القدس، واغتيال القادة الفدائيين الثلاثة ببيروت، واحتلال الجنوب اللبناني، وللمجازر التي ارتكبت في العراق في العام

---

(١) ديوانه، خطوات في الغربة، ص ٩٦.

(٢) نفسه، ص ١٢.

(٣) ينظر: ديوانها شجرة القمر، ٤٦٩/٢ و ٤٩٦ و ٥٢٢ و ٥٧٠ على التوالي.

١٩٥٩ حيث اضطرها النظام القائم آنذاك إلى الإقامة ببيروت.[١]

ويرى الباحث أن اغتراب الشاعرة السياسي يكاد لا يبين لأن اغترابها الاجتماعي- الروحي استغرق ذتها. فخلاف الشاعرة الأساسي كان مع المجتمع الذي انغمس في ((ترف العصور)) دون شعور بقدسية الحياة، ومعرفة بكنهها[٢] وهاهو المجتمع نفسه يتقاعس عن حماية مقدساته، ويعجز عن مواجهة أعدائه الذين يغزونه في عقر داره، لأن هزيمة المجتمع في الجانب القومي والسياسي هي نتيجة لهزيمته في الجانب القيمي والاجتماعي وهو ما أدركته الشاعرة مبكرة، فمنذ أن وعت نازك الحياة أدانت المجتمع، ورفضت قيمه، وهاهي الآن تلخص حياته التي استمرأها في ظل الغزو الأجنبي، ففي الوقت الذي يصول العدو فيه ويجول في الأرض العربية، ينشغل العرب عنه بسماع الأغاني، تقول الشاعرة:

***أغنية جديدة تنشدها نجاةُ***

***هذا المساء حفلة ساهرة وعشر راقصاتْ***

***عري وخمر، خاسر من لم يذق***

***الكأس تلو الكأس حتى يترنح الأفق*** (٣)

إن اغتراب الشاعرة المركب قد استأثر بأفضل ماالديها من دم القلب: الشعر، ولم يترك لمشاعرها السياسية سوى هذا الشعر التقريري الذي تتعزَّى به عن الكوارث القومية.

## *الاغتراب المكاني والموقف من المدينة:*

**-١-**

اتخذ الشعراء الرواد مواقف متنوعة من المدينة تراوحت بين الرفض والقبول والتعاطف، كل بحسب الظروف التي نشأ فيها، وأشكال الاغتراب التي عانى منها، ولذلك نرى أن للشاعر أحياناً أكثر من موقف تمليه عليه نظرته إلى المجتمع، فالموقف من المدينة يكاد أن يكون صدى للموقف من المجتمع.

فالسياب شاب ريفي نازح من قرية صغيرة ودخل المدينة وهو يعاني من

---

[١] ينظر: لمحات من سيرة حياتي وثقافتي، نازك الملائكة، أوراق مطبوعة بالآلة الكاتبة، ص ١٢.

[٢] ينظر: ديوانها قرارة الموجة، ٢/٢٥١.

[٣] ديوانها، للصلاة والثورة، ص ١٢٦.

الغربة الاجتماعية، فلا عجب إذا نفر من بغداد مثلاً ((لأنها عجزت أن تمحو صورة جيكور أو تطمسها في نفسه))[1]، كما يقول إحسان عباس فقد خذلته عاطفياً وسياسياً، يقول:

***وتلتف حولي دروب المدينةْ***

***حبالاً من الطين يمضغْن قلبي***

......

***حبالاً من النار يجلدْن عُريَ الحقول الحزينةْ*** (٢)

فقد قتلت المدينة في نفسه صورة جيكور وبراءتها وطهرها، في الوقت الذي كان يرجو فيه أن تُداوي جراحه، وتحقّق أحلامه. من أسباب نفور السياب من المدينة: إنها بخيلة لا تجود كما تجود القرى سخاء، ونقاء، وحباً، يقول:

***مدينتنا تؤرق ليلها نار بلا لهبِ***

.......

***سحائبُ مرعدات مبرقات دون أمطارِ*** (٣)

ومن تلك الأسباب: قسوة المدينة، التي تجسدت في توسعها على حساب الموتى من أجل إشباع نهم أربابها الطبقيين الذين يمارسون الاستغلال ابتغاء الحصول على حفنة من النقود لا تساوي عظام الموتى البالية، يقول الشاعر:

***وأوقدت المدينة نارها في ظلّةِ الموتِ***

***تقلّع أعينَ الأموات ثم تدسُّ في الحفرِ***

***بذورَ شقائق النعمان، تزرع حبة الصمتِ***

***لتشعر بالرنين من النقود وضجّة السفرِ*** (٤)

وهناك القهر السياسي الذي ارتبط بالمدينة ونال منه السياب المطاردة، والسجنَ، والتشردَ، يقول الشاعر:

***..........سر بروس في الدروبْ***

***في بابل الحزينة المهدّمةْ***

***ويملأ الفضاء زمزمةْ*** (١)

---

[1] اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ١١٨.

[2] ديوانه، أنشودة المطر، ٤١٤/١.

[3] نفسه، ٤٨٦/١-٤٨٧.

[4] ديوانه، المعبد الغريق ١٣٣/١.

فـ ((سر بروس)) رمز الطغيان السياسي الذي انتصب في المدينة جبّاراً يشيد السجون والملاهي والبارات والمباغي،[2] تلك الرموز التي كرهها الشاعر واقترنت عنده بابتلاع الإنسان، واغتيال آدميّته. وثمة داع آخر يسميه الباحث بالاقتصادي فقد عانى السياب من الفقر، في الوقت الذي تمتع فيه نفر جاهل بالثروات الهائلة، ولما كانت المدينة مقرّ المال فقد ارتبطت عنده بالطغيان الاقتصادي.

يقول:

***وبين الضحى وانتصاف النهارْ***
***إذا سبّحتْ باسم ربّ المدينةْ***

........

***رحى معدن في أكفّ التجارْ***
***لها ما لأسماك جيكور من لمعةٍ واسمها من***
***معانٍ كثار*** [3]

ولا يخفى أنّ ذلك يمثّل موقفه حيال الظلم الطبقي الذي ابتنى رفاهه وسعادته من عرق الآخرين، وثمة داع آخر يسميه الباحث بالعاطفي لأنه يتصل بتجارب السياب الغرامية التي خرج فيها بِخُفّيْ حنين. فالقراءة النفسية لبعض نصوص الشاعر قد تعين على فهمها فهماً صحيحاً، واستخراج المعنى الذي واراه الشاعر: فلنقرأ له في قصيدة ((أم البروم)):

***فأين زوارق العشاق من سيارةٍ تعدو***
***ببنتِ هوىً؟ وأين موائد الخمّار، من سهلٍ***
***يمدّ موائد القمرِ***
***على أمواتك المتناثرين بكل مُنحدرِ*** [4]

إن المعنى المباشر الذي ينطوي عليه النص هو تعلق الشاعر بالقرية، ومقارنتها بالمدينة بدليل الأبيات التي سبقته:

***صدى من غمغمات الريف حول مواقد السحرِ....الخ*** [1]

---

[1] ديوانه: أنشودة المطر ٤٨٢/١.
[2] ينظر: نفسه ٤١٦/١-٤١٧.
[3] نفسه، ٤١٥/١.
[4] ديوانه، المعبد الغريق، ١٣٤/١.

ولكنّ السياق يستدعي تفسيراً نفسياً: فلا يعقل أن يكره السياب ((السيارة)) ولا يبدو منطقياً أنْ يكره موائد الخمر وهو الذي عرف بمعاقرتها. إن معنى آخر يكمن في النص، والرجوع إلى قصيدة ((أحبيني)) ربما سيكشفه. ففي هذه القصيدة التي يستعرض فيها الشاعر أو ضاع حبيباته، يستوقفنا قوله:

***وتلك كأنّ في غمازيتها يفتح السحرُ***

***عيونَ الفل واللبلاب، عافتْني إلى قصر وسيّارةْ***

***إلى زوج تغيَّر منه حال.......*** (2)

إن هذه السيارة التي كانت سبباً في احتياز حبيبته من قبل غيره أصبحت رمزاً بغيضاً لديه يفصح عنه كلما أسعفه لا وعيه، وكما ارتبطت السيارة عنده بذكرى حزينة، كذلك ارتبطت موائد الخمر بذكرى حزينة أخرى.

ففي القصيدة نفسها نقرأ:

***وتلك وزوجها عَبَدَا مظاهر ليلُها سهرٌ***

***وخمرٌ أو قمارٌ ثم يُوصدُ صبحها الإغفاءْ*** (3)

الرمز الأسود ينتقل من السيارة إلى موائد الخمر فقد انساقت حبيبته ((سلوى)) وراء زوج ساقها هو الآخر إلى ماكانت تشتهي ويروق لها، السهر وموائد الخمر، وكذلك كان وعي الشاعر الباطن هو الذي يتحدث وهو يشاهد ماتفعله ظواهر المدينة الحضارية من هدم لقبور الموتى، وتدنيس لحرمة الموت، وما تثيره من ذكريات مريرة في نفسه.

وهناك داعٍ آخر بالإمكان تسميته بالنفسي: فهو موقف من بعض مظاهر الحضارة التي تعيشها المدينة. فالمدينة خصمه: عاش فيها خيباته العاطفية، وهزائمه السياسية، وقدتراكم في نفسه منها مايعبّر عنه أحياناً بالرجوع إلى القرية الوادعة، البسيطة، التي لم يغزُها بعدُ هذه المظاهر/الجراثيم. ففي قصيدة((جيكور والمدينة)) يقرن الشاعر وجود السجن والمبغى بوجود الكهرباء:

***وفي كل مستشفيات المجانين***

***في كل مبغى لعشتار***

***يطلقْنَ أزهارَهُنّ الهجينة***

---

(1) المكان نفسه.

(2) ديوانه: شناشيل ابنة الجلبي ٦٤١/١-٦٤١.

(3) نفسه، ٦٤١/١.

***مصابيح لم يُسْرجِ الزيتُ فيها، وتمسسْه نار*** (1)

فالشاعر ينكر على هذه المصابيح أنها لا تشتعل بواسطة الزيت، فكأن الشاعر قارن بينها –لا واعياً– وبين الكوكب الدريّ الذي ((يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار))[2] فربما رأى الشاعر في الكهرباء، وهي أيضاً أحد رموز المدينة –تحدّياً لخالق الكون، فهذا الرمز الآلي لا يضيء المصابيح دون زيت فحسب وإنما لأنه يميت البشر أيضاً، فهذه ((لاة)) أم تموز تنعي ولدها الذي صعقته الكهرباء:

***وترسل النواح: ((ياسنابل القمرْ***

***دم ابنَي الزجاج في عروقه انفجرْ***

***فكهرباء دارنا أصابت الحجرْ***

***وصكّه الجدار، خضّه، رماه لمحة البصرْ***

***أراد أنْ يُنير، أنْ يبدّد الظلام، فاندحرْ*** (3)

وقد يتمادى السياب في مناوءة ((الحضارة)) المدمرة، فيرفع عقيرته ضد القطار أيضاً هو الآخر من رموز المدينة الظالمة:

***ترفع بالنواح صوتها   كما تنهّد الشجرْ***

***تقول: ((ياقطارْ، ياقدرْ***

***قتلتَ –إذْ قتلتَهُ– الربيعَ والمطرْ))*** (4)

فالقطار، مثل الكهرباء، قاتل، قتل الربيع والمطر رمزيْ الحياة، والخصب والوجود.

لقد كانت المدينة على وفق الأسباب التي ذكرناها عنصراً قاهراً، معتدياً، مسخ الإنسان، وعبث بمصيره من أجل غايات دنيئة:

***لتشعر بالرنين من النقود وضجة السفر***

***وقهقهة البغايا والسكارى في ملاهيها***

***وعصّرت الرنين من النهود بكل أيديها***

***تمزّقهنّ بالعجلات والرقصات والزُمَرِ***

---

(1) ديوانه، أنشودة المطر، ٤١٧/١.

(2) القرآن الكريم، سورة النور، الآية ٣٥.

(3) ديوانه، شناشيل ابنة الجلبي، ٤١٨/١.

(4) نفسه، ٤١٨/١.

***وتركلهن كالأُكَرِ*** (١)

ولقد كان السياب منسجماً مع نوازعه ومبادئه حين وقف ذلك الموقف من المدينة لأن صدمته فيها ((حادة ومزمنة))[٢] كما يقول إحسان عباس ولكنها ليست ((مبهمة))[٣] كما يرى، لأن تلك الصدمة لم تنشأ في المدينة وإنما نشأت بصورة اغتراب اجتماعي – كما قدم الباحث – في جيكور، وقد زادتها المدينة حدة وتعقيداً بسبب مآسي الشاعر الوجدانية والسياسية التي عرضها البحث.

**-٢-**

أما البياتي فهو ابن المدينة، ففي ((باب الشيخ)) نشأ وترعرع، يقول الشاعر:

***حبٌّ من باب الشيخ ورائي***

***يمتد كخيطٍ مسحورْ***

***أمسكه فأرى بيتاً يغرق بالنورْ***

***أتطلّعُ نحو الباب المغلقِ***

***في عينَيْ طفلٍ مبهور*** (٤)

وكان من المفترض أن تنشأ ألفة بين الشاعر وبين المدينة ولكن ظرف اغترابه السياسي والاجتماعي ألهمته مواقف صنفها الباحث في مرحلتين:

ففي المرحلة الأولى تشي النصوص الشعرية بتعاطف مع المدينة ضد رموز العسف والقهر التي تربعت فيها، وبالإمكان استشفاف موقفين: اجتماعي وسياسي أما الاجتماعي فينبثق من كون استيطان الوحش –رمز الاستغلال– المدينة، والذي امتهن مصادرة ما تغله الحقول، تاركاً الفقراء ينتظرون موتهم باستسلام القانع، يقول الشاعر:

***ها هنا عالم يجوع لتلهو في مقادير عيشه طاحونةٌ***

***باعت الأرض روحَها –وتأبّتْ أنْ تعي بؤسها –لوحش المدينةْ*** (٥)

ويندرج ضمن الموقف الاجتماعي، اقتران المدينة بالسل، والخوف،

---

(١) ديوانه، المعبد الغريق، ١٣٣/١.
(٢) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ١١٧.
(٣) المكان نفسه.
(٤) ديوانه، بستان عائشة، ص ٦٩.
(٥) ديوانه، أباريق مهمشة، ١٧٤/١-١٧٥.

والجريمة، وهي نتائج حتمية لطبيعة المؤسسة السياسية آنذاك التي تركت الشعب بين مخالب الفقر، والجهل، والمرض، وربما أوحى كل ذلك للشاعر أن يقول عن المدينة إنها ((مدينة مزيفة))،[١] يقول الشاعر في ذلك:

***في ليالي الموت والخلق، وفي الأعماقِ***
***أعماق المدينةْ***
***لم تزل كالهرة السوداء، كالأم الحزينةْ***
***تلد الأحياء، في صمتٍ، وأعماقُ المدينةْ***
***تبصق الموتى، على الأرصفةِ الغُبْرِ السخينةْ*** (٢)

ويتجسد الموقف السياسي في كون المدينة إحدى ضحايا السلطة القائمة، ولذلك اتسم موقف الشاعر بالتعاطف مع المدينة ضد ((النار)) التي التهمت الأخضر واليابس فيها، ضد الحاكم الذي أشعل المدينة بمن فيها وما فيها، يقول الشاعر:

***ومرت السنونْ***
***لكنني أفقت يا أميرتي***
***من غمرة الجنونْ***
***ولم أعدْ أجتاز في رأد الضحى***
***طريقَنا الواغل في مجاهل الظنونْ***
***فالنار في مدينتي امتدت إلى حدائق الليمونْ*** (٣)

وبسبب ذلك يعلن الشاعر إدانته لمن استباح مدينته، واعتدى على حرماتها، فهي الآن غريبة مثله، تقاسي من العسف، وتعاني من السأم، والخوف، يقول:

***مدينتي استباحها الغجرْ***
***مدينتي أهلكها الضجرْ***
***مدينتي، القمرْ***
***يخاف من بيوتها المنفوخة البطونْ***
***يخاف من عيونْ***

---

[١] تجربتي الشخصية، ٢/١٧٨.
[٢] ديوانه: يوميات سياسي محترف، ١/٤٢٨.
[٣] ديوانه، أشعار في المنفى، ١/٤١٠- ٤١١.

***حاكِمها الشرّير*** ( ١)

ولكن البياتي لم يُعدم الموقف القاسي على المدينة حين تكون رمزاً للقهر السياسي والموت، ففي قصيدته ((خيبت مين)) يتحدث على لسان جندي فرنسي عن باريس ((حيث البغايا الشقر، والعتمات، والمتسولون، وضريح ميرابو وروسبير والفكر المهان تحت النعال))[٢] إذ يخاطب زوجته:

***وأنا وأضواء الحرائق، والجنودْ***

***وحصون ((لاووس)) المنيعة، واللظى والثائرون***

***بحرابهم، أبداً، برشاشاتهم، يتقدمون***

***((الموت للمستعمرين))!*** ( ٣)

أما في المرحلة الثانية فقد تطور موقف الشاعر باتجاه الرفض لا سيما في قصائد القناع والسير الشخصية. ويبدو أن موقف الرفض هذا وليد يأس الشاعر من وثوب المدينة على حاكمها، فاستدار نحو التراث العربي والإسلامي والعالمي يختار منها شخصياته النموذجية من ثوار، وعشاق، ومتمردين فقراء، ولان معظم هؤلاء حاربوا مدنَهم، أو حاربتهم مدنُهم فإن التزام البياتي، موضوعياً وفنياً، لهذا الاشكال التاريخي أمر مفروغ منه.

في قصيدة موت المتنبي، يفتتح البياتي مقطعها الأول بالدعوة على المدينة:

***لتحترق نوافذ المدينةْ***

***ولتذبل الحروف والأوراقْ*** ( ٤)

وإذا كانت ((المدينة)) هنا مبهمة وعامة، فالشاعر في نصوص أخرى يسميها: فهي بابل، ومرة نراه يتحسر عليها لأنها تحت قبة الليل، يقول الشاعر:

***تموز لن يعود للحياهْ***

***فآهِ ثم آهْ***

***بابل تحت قبة الليل، للازاد ولا معادْ*** ( ٥)

***ومرة نسمعه ينسبها إلى الشر:***

---

[١] ديوانه، المجد للأطفال والزيتون، ٣٠٣/١.

[٢] ينظر: ديوانه، أباريق مهمشة، ١٧٦/١– ١٧٧.

[٣] ديوانه، أباريق مهمشة ١٧٩/١.

[٤] ديوانه، النار والكلمات، ٧١٠/١.

[٥] ديوانه، الذي يأتي ولا يأتي، ٢٣٧/٢.

***بابل يا مدينة الأشرار*** (1) .)

لأن الحمل الذي كان ينتظره، كان كاذباً فخلاص الوطن لم يزل بعيداً، فلم يبق إلا انتظار ((الفارس المجهول)) لكي ((يبذر)) في بطنها بذرة الحمل الحقيقي. إن رفض الشاعر المدينة في هذه المرحلة، هو رفض للواقع السياسي، الذي اتسّم بالتأزم، بل التفجّر، والتردّي حيث هزيمة الخامس من حزيران، ولذلك يتصاعد غضب الشاعر، على المدينة: رمز المؤسسة السياسية، ويعلو صوته لإحداث التغيير الثوري: دون جدوى.

**-٣-**

أما بلند الحيدري الذي بالغ في اعتزال المجتمع، فقد انعكس موقفه من المجتمع على موقفه في المدينة، في مرحلته الاغترابية الأولى. فلم يزل شاباً، داهمته الغربة الاجتماعية، حين دخل المدينة حذراً، من مجهول يخشاه، فدروب المدينة كما رآها أفعى ولكنه -مع ذلك- لم يتردد من ارتيادها[٢] على الرغم مما عرف من زيفها وهجنتها، يقول:

***ماذا سأفعل فـي المدينـةْ؟***

***وسألتنـي:***

***ستضيع خطوتك الغبية فـي شوارعها الكبيرةْ***

***ولسوف تسحقك الأزقّات الضريرةْ***

***ولسوف ينمو الليل فـي أعماقك الصماء***

***آمالاً حزينـةْ*** (٣)

وكان عليه على وفق هذه الرؤيا السوداوية أن يعود إلى قريته ولكن قريته أصبحت مدينة هي الأخرى، يقول:

***فلمن أعود؟***

***لقريتـي***

***أو للشتاء يحزّ أرصفة المحطة***

...............

---

(١) ديوانه، الموت في الحياة، ص١٠٥.

(٢) ينظر: ديوانه، أغاني المدينة الميتة، ص٢٦- ٢٧.

(٣) نفسه، ص٩٦- ٩٧.

***لا لن أعود...***

***لمن أعود وقريتي أمست مدينةٌ*** (١)

لقد كان غريباً في قريته، ولم يكن أمامه غير خيار الارتحال إلى المدينة وكأنه كان يتداوى من الرمضاء بالنار.. أما في منفاه الاختياري فقد اختفى الرفض من نصه الشعري، وحل محله التعاطف مع المدينة التي فارقها راغماً، فربما وجد أنها غريبة مثله، تذرف جراحها تحت مدية النظام السياسي القائم آنذاك، كما تنزف جراحه في اغترابه، يقول بلند:

***أعرف يا مدينتي***

***كم من جراح ثرةٍ... مريرةً***

***تنزف تحت الأجنح الكسيرةْ***

***لكنني أعرف يا مدينتي***

***ماذا وراء بيتنا الكئيبْ***

***ماذا وراء صمته الرهيبْ***

***أي غد يلمع في الدروبْ*** (٢)

ولذلك يعلن عن حنينه إليها، فأقصى حلمه أن يعود، يفتح شباك داره، ويفك اختناقه الذي تعاظم في ذاته وهو بعيد عنها، يقول:

***احلم يا مدينتي بالرجوعْ***

***لدارنا المطفأة الشموعْ***

.....

***فأوقظ المصباحْ***

***وأفتح الشباك للرياحْ***

***وأترك المفتاح خلف البابِ***

***للصوصِ***

***للزوارِ***

***للوعودْ*** (٣)

---

(١) نفسه، ص٩٨.

(٢) ديوانه، خطوات في الغربة، ٨٠– ٨١.

(٣) ديوانه، رحلة الحروف الصفر، ٣٢– ٣٣.

إن صخرة الغربة المكانية -خارج وطنه- تجثم على صدره، ولذلك حاول أن يزحزحها عن أنفاسه، فيحلم أنه فتح نافذته، واستنشق هواء العودة لذاته ولوطنه معاً، ولكنه حين يصحو على واقعه، يتحسس جراحاته الناتئة في أعماقه ليرى أن ما تصوره حملاً كان كاذباً، يقول:

***امرأة تحبل في الحي ولا تلدُ***

***تكبر في الوهم ولا تعدُ*** (1)

ومع ما يراه من مظاهر الحمل الكاذب فإن الأمل يحدوه في أن يعود إلى مدينته وهي:

***مثقلة ببشائر صبحْ***

***بالبرء المتململ خلف الجرْح*** (2)

بذلك يعبر بلند عن عمق اغترابه فيرفض المدينة ويدين زيفها، ولكنه إلى جانب ذلك يحاول استعادة توازنه، في مواجهة إحباطاته وعذاباته، فينسلخ عن حلقه، ويطفئ غيضه من خلال التطلع إلى المدينة، والائتلاف معها، وبذلك فإن الباحث لا يتفق مع الرأي القائل أن بلند يمثل ((قمة النفور من كل ما يسمى مدينة))[3] فربما انسحب هذا الرأي على مرحلة الشاعر الأولى كما تقدم في البحث

**-٤-**

تعاني نازك الملائكة في بعض الأحيان من صخب المدينة فتتمنى أن لو كان لها منتجع في قرية، أو كوخ بين الحقول، تقول الشاعرة:

***آه لو كان لي هنالك كوخ شاعريٌّ بين المروج الحزينةْ***

***في سكون القرى ووحشتها أقضي حياتي لا في ضجيج المدينةْ*** (4)

وربما استبدلت القرية، حينا، بالجبال، تقول:

***ليتني من بنات تلك الجبال الفنّ حيث الجمال في كلِّ ركن*** (5)

---

(1) ديوانه، رحلة الحارس المتعب، ص٨٩.

(2) المكان نفسه.

(3) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. إحسان عباس، ص١١٧.

(4) ديوانها، مأساة الحياة وأغنية للإنسان، ١/١٥١.

(5) نفسه، ١٥٥.

إن انطواء نازك، وكرهها للضوضاء، ومقتها لزيف المدينة، ألهمها الرغبة في اعتزال المدينة، والالتجاء إلى القرية أو إلى الجبل، على أن استفحال غربتها النفسية بعد ذلك ربما كان وراء تجاوزها ((غربة المكان))[١] ولكن ليس بشكل مطلق، فقد شعرت بالغربة المكانية ((في جبال الشمال))، فربما رأت هناك ما أشعرها بالخوف، وأثار فيها ذكريات أليمة، أو ربما كان ارتيادها الجبال فراراً من وحشة قاسية حاولت تخفيفها، فإذا بها تلقى مالا تتوقعه من الوحشة المضاعفة تقول الشاعرة:

***شبح الغربة القاتلةْ***
***في جبال الشمال الحزينْ***
***شبح الوحدة القاتلةْ***
***في الشمال الحزينْ***
***عدْ بنِا قد سئمنا الطوافْ***
***في سفوح الجبال وعدنا نخافْ***
***أن تطول ليالي العذابْ*** (٢)

ولكما اشتدت في ذاتها عوامل الاغتراب وأخذت بخناقِها نفسُها القلقة، وروحُها الحزين، رغبتْ في الرحيل، لا لشيء إلا هرباً مما يعتمل في داخلها من رؤى موحشة، وربما هربا من شيء تجهله، تقول الشاعرة:

***ويسألنا الأفق أين نسافر؟ أين نسيْر؟***
***ومن أيّ شيء هربنا؟ وفيم؟ لأيّ مصيرْ؟*** (٣)

على أنها في الحالتين صريع الاغتراب المكاني، فقد شعرت بذلك وهي في وطنها كما تقدم في ((شمال الجبال الحزين)) وها هي تشعر بالغربة ذاتها وهي في الولايات المتحدة، تقول الشاعرة:

***نخاف الأصيلْ***
***ونرحل لا رغبةً في الرحيلْ***
***ولكن لنهربَ من ذاتنا، من صراع طويلْ***

---

[١] ينظر: نازك الملائكة دراسات في الشعر والشاعرة، تجربة الاغتراب عند نازك الملائكة، عبد الله أحمد المهنا، ص ٤٧١.

[٢] ديوانها، شظايا ورماد، ١٢٥/٢.

[٣] ديوانها، قرارة الموجة، ٣٠٣/٢.

***ومن أننا لم نزل غرباء*** (1).

## *الاغتراب الروحي:*

**-١-**

يقصد الباحث بالاغتراب الروحي تلك الحالة التي يشعر فيها، الفرد بانفصاله ((من ظرف إنساني مثالي))[٢] فيتطلّع -تبعاً لذلك- إلى ((الانعتاق من العالم المحيط به إلى عالم من صنع نفسه)).[٣] ويرى الباحث أن هذا الاغتراب هو نتاج تراكم عدة أنواع اغترابية كالاجتماعي والعاطفي وسواهما، إذ أن تعاقب الإخفاقات والإحباطات تؤدي بالإنسان إلى اعتزال واقعه اعتزالاً كلياً أو شبه كلي، وسعيه إلى بلوغ واقع آخر لا وجود له إلا في تصوره. وهذا الاغتراب أشبه ما يكون بغربة الهمة لدى العازف التي أطلق عليها الهروي الأنصاري اسم ((غربة الغربة))[٤].

**-٢-**

فقد عانت نازك الملائكة من الاغتراب الروحي بعد أن اعتزلت المجتمع (الاغتراب الاجتماعي)، وأخفقت في تجربتها العاطفية (الاغتراب العاطفي)، فعشقت الليل، وزهدت في الحياة، واهتز إيمانها، وها هي الآن تبحث عن المُثُل العليا، بعد أنْ رأت الحياة جدراناً صلدة من الزيف، والتفاهة، فتحاول أن تخترقها إلى بؤرة من الإشعاع القدسي، لتنعم بالنقاء، والسمو، وتعانق روحها ذلك الصفاء السرمدي الخالد، حتى إذا أجهدها البحث صاحت:

***وعفت طموحي وبحثي الطويلْ***
***عن الخير، والحب، والمُثُل العاليةْ***
***وحَقّرْتُ سعيي إلى عالمٍ مستحيلْ*** (٥)

---

(١) نفسه، ٣٠٥.

(٢) ينظر: الاغتراب اصطلاحاً ومفهوماً وواقعاً، د. قيس النوري، م. عالم الفكر، ع١، مج١٠، ١٩٧٩، ص١٨.

(٣) نازك الملائكة دراسة في الشعر والشاعرة، تجربة الاغتراب عند نازك الملائكة، عبد الله أحمد المهنا، ص٤٦٥.

(٤) ينظر: منازل السامرين، ١٢٨/٣.

(٥) ديوانها، شظايا ورماد، ١٢٠/٢- ١٢١.

وإذ يتفاعل في نفسها الإحساس بالغربة مع يأسها من بلوغ عالمها المثالي، تتملكها الحيرة، فتستدير نحو ذاتها متساءلة متشككة:

***تعذبني حيرتي في الوجود        وأصرخ من ألمي: من أنا*** [1]

وهذا السؤال الفلسفي هو وليد الإحساس بالضياع ولكنه في الوقت نفسه نتاج تضخم الذات التي انسلخت بنقائها عن الطقس الفاسد الملوث، تقول الشاعرة:

***الليل يسأل من أنا:***

***أنا سرُّه القلق العميق الأسودُ***

***أنا صمته المتمرّدُ*** (٢)

وتستطرد في سلسلة من الصور الميتافيزيقية فهي مثل الليل ((جبارة)) تطوي العصور، وتنشرها، وتخلق الماضي ((من فتنة الأمل))[3] في محاولة للارتفاع على ألم الحقيقة، وبلوغ راحة الحلم.

لقد شحذ اغترابها الروحي وعيها اليقظ إلى الحد الذي آذاها واستعبدها، وإذا كان ((من المطالب الرئيسية للوعي أن ينشد الوحدة)) على حد تعبير روبير دوبليه[4]، فإنّ المفترض أن توجد مع الوحدة ((الشفافية والسعادة))[5] ولكن نازك التي فاضت غربتها عن مستواها الأقصى تخرج عن إطار التمرد الإيجابي إلى ما هو أبعد من ذلك. فها هي ذكرياتها وأحزانها القديمة والتي تشكَّلَ منها ثقلُ اغترابها، تطاردها من مكان إلى آخر: فهي مرة عنفوان يملأ الدروب والمروج ويقتفي خطواتها[6]، وهو مرة، سمكة تتعملق لتصبح حيواناً خرافياً، تقول:

***ومشينا لكنّ الحركةْ***

***ظلت تتبعنا، والسمكةْ***

***تكبر تكبر حتى عادتْ في حضن الموجة كالعملاقْ*** (٧)

وهي مرة سعلاة[8]، ولا شك في أن تصوراتها المخيفة هذه وليدة غربتها

---

(١) ديوانها، شظايا ورماد، ٥٠/٢.

(٢) نفسه، ١١٢/٢.

(٣) نفسه، ١١٤/٢.

(٤) كامو والتمرد، ص٣١.

(٥) المكان نفسه

(٦) ينظر: ديوانها شظايا ورماد، ٧٥/٢.

(٧) ديوانها، قرارة الموجه، ٢٤٨/٢.

(٨) يُنظر: نفسه، ٤٠٢/٢.

الروحية التي عزلتها جسداً وروحاً عما حولها وعمن حولها، ولكنها –التصورات– إحدى علامات يقظة فكرها الحيوي الطامح إلى أن يتساوى مع الاغتراب فيحفظ توازنها ويحول بينها وبين الانهيار التام.

**–٣–**

أما بلند الحيدري فقد كانت غربته الاجتماعية خطوة أولى إلى غربته الروحية، ويبدو أن انسلاخه من الإطار الثقافي الكردي واتصاله بالإطار الثقافي العربي بعد انتقال عائلته إلى بغداد أحد أسباب اغترابه الروحي، وهو يقول عن هذا السبب أنه كان ((ثاني شعور بالغربة ينمو لدي وبعمق الشعور الأول الناتج عن ضياعي في العائلة)).[١] وحين تمكنت منه العزلة، وانكفأ على نفسه، سعى إلى ما يعمّقها وقد أخذته العزة بها، فقرأ للشاعر كيتس وتصور ((أنّ الحب مرتبط بالموت))[٢] وتأثر بأبي العلاء المعري شاعراً وإنساناً، وأعجب برومانسية محمود حسن إسماعيل، وبالإنسان المتمرد في شعر الياس أبي شبكة.[٣] وتوج هذا النهج الاغترابي بتمثل الفكر الوجودي ((كما كان يحدث مع كامو وعلى استيعاب فلسفي لمفهوم اليأس واللزوجة والزمن والحرية في إطارها الفلسفي)).[٤] وهكذا يدخل مرحلة من الضياع واليأس، فينزع نحو الموت طلباً للهدوء، ويفقد إحساسه بالحياة، لأن ((التمرد بالرغم من انتصاره على العالم يظل بلا أمل، إذ أنه قد ولد من رؤية للموت المطلق، على حد تعبير دويلية.[٥] يقول الشاعر:

***يا طيوف الغناء مرّي سريعاً***

***قد خبرتُ الحياة في كل دورِ***

فعرفتُ الهدوء في الموت يحيا[٦]وكلما اشتدت غربته الروحية، تلاشى يقينه، وتعملّق شكّه، يقول الشاعر:

***رباه إنّ الشك يقتلني بدون ترحّم*** (٧) ( )

والشك بداية الانشطار الذاتي، فها هو ذا يتمزق، وينشطر إلى ذاتين: أنا

---

[١] مقابلة مع بلند الحيدري، أجراها يوسف الصايغ م. الأديب المعاصر، ع٥، مج٢، ١٩٧٣، ص١٠٧.
[٢] نفسه، ص١٠٥.
[٣] نفسه، ص١٠٥– ١٠٦.
[٤] نفسه، ص١٠٦.
[٥] كامو والتمرد، ص ١٩.
[٦] ديوانه، ..؟.. الطين، ١١٢.
[٧].ديوانه، ..؟.. الطين، ١٣٣

وأنت. يقول:

***يرن... يرن... يرن... يرن***

***- من أنت؟***

***- أنا أنت***

***- لقد أخطأت***

***...............***

***وتموت على كفّي السّماعة*** (1)

وينفصم عن ذاته، وهو إذ يتساءل هل ((نحن اثنان أم جيل أم جيلان))[2] فإنما يحاول أن يتجاوز اختناقه، ويعلو على اغترابه. وعلى الرغم من أن ((التمزق معطى حضاري عند الأديب... يتحول عبر الحساسية الفنية معيناً خصباً يغذي أدبه بنَفَسٍ وجودي))[3] فإنه سيتحول ((إلى حالة ازدواج في الكيان النفسي بفضل ضغوط خارجية أو تناقضات داخلية، فهو إذن حالة نفسية انعكاسية تنبع من تقمّص تجربة ذاتية واعية أو غير واعية)).[4] وفي قصيدة ((ثلاث علامات)) نلمس هذا الازدواج بشخصيتين تمثّلان الشاعر، تتحاوران بقلق، ومن تكرار جملة ((وافترقنا))[5] عند نهاية كل مقطع، نتوصل إلى أن الشاعر يحاول أن يطرد الشخصية الطارئة عليه، فكأنه بذلك يحتمي منها بذاته التي كانت بمثابة العالم كله له. ويبلغ اغترابه الروحي حد تجاوز الزمن، يقول:

***للمرّة العشرينْ***

***أريد أن أنامْ***

***أسقط في النوم ولا أنامْ***

***للمرة الخمسينْ*** (6)

إنه يفقد إحساسه بالزمن الآن، كما فقد إحساسه بالمكان من قبل، وها هو

---

[1] ديوانه رحلة الحروف الصفر، ص١٣

[2] ينظر: نفسه، ص١٥.

[3] البعد النفسي بين التمزق والصراع في ديوانه (أبو القاسم الشابي)، عبد السلام المسدى، م. الطليعة الأدبية، ع٢، ١٩٨٠، ص١٤.

[4] البعد النفسي بين التمزق والصراع في ديوانه (أبو القاسم الشابي)، عبد السلام المسدى، م. الطليعة الأدبية، ع٢، ١٩٨٠، ص١٤.

[5] ينظر: ديوانه، أغاني المدينة الميتة، ص٥٧.

[6] ديوانه، أغاني الحارس المتعب، ص٧٨.

ينسلخ عن الوجود، فيضع اهتماماته اليومية، إنساناً، موضع الشك والتساؤل، يقول:

*أمؤلم أنْ تلبس الحذاء كل يوم...؟*

*- أجل... أجل أكره أنْ أنزَعهُ*

*أكره أنْ ألبسَهُ* (1)

وهكذا تقوده غربته الروحية الشاقة إلى عدّ الحياة زائفةً، لا جدوى منها: فالناس زائفون، والأيام زائفة،[2] لأن غربته تلك أقوى من أن يوقفها شيء، فقد تغلغلت في خلاياه وأصبحت جزءاً من تكوينه.

-٤-

وقد عاش السياب غربة روحية بعد أن تضافرت غرباته الاجتماعية، والعاطفية، والسياسية مع ما أفرزه مرضه الوبيل من هواجس وآلام، لتشكل حالة نفسية مركبّة هاجسها الموت، ولكنه هاجس تلطِّفه من حين لآخر ما عُرف عن السياب من حبٍّ للحياة وتشبّث بها، وأمل -وإن كان متفاوتاً في قوته وضعفه- في الشفاء من مرضه.

ويبلغ اغترابه الروحي ذروته حين يقع السياب في الوهم: والوهم وليد كابوس الاغتراب الجاثم على الصدر، والوالغ في الروح، إنه (الوهم) نتاج الاغتراب ولكنه معادل له ومتكافئ معه، يقول الشاعر:

*ولبست ثيابي في الوهم*

*وسريت: ستلقاني أمي*

*في تلك المقبرة الثكلى* (3)

إنّ وهم السياب قام على أنه ((لبس ثيابه، وقام يمشي)) وهما فعلان ينفيان المرض الذي أقعده، أي أنهما في بؤرة تمنّي الشاعر وفي مواجهة ثورة اغترابه المتمثل في عجزه. ومن مظاهر وهمه توقه إلى رؤية الخالق، يقول:

*تأنف أنْ تمسّني يداكْ*

*أود لو أراك.. من يراكْ؟*

---

(1) ديوانه، أغاني المدينة الميتة، ص ٥٤.

(2) ينظر: ديوانه، حوار عبر الأبعاد الثلاثة، ص٦١.

(3) ديوانه، شناشيل ابنة الجلبي، ١/٦٠٩.

*أسعى إلى سدّتك الكبيرةْ*

*في موكب الخطاة والمعذبّين* ([1])

على أن السياب كان عارفاً أنه في غربة روحية، على الرغم من شراسة مرضه الذي ربّما عطل جزءاً من تفكيره واغتال بعضاً من وعيه، يقول:

*يا غربة الروح في دنيا من الحجرِ*

*والثلج والقار والفولاذ والضجرِ.*

*يا غربة الروح لا شمس فائتلقُ*

*فيها ولا أفقُ*

*يطير فيه خيالي ساعةَ السحر* ([2])

ووعيه بغربته الروحية مُلِمٌّ هو الآخر بخواء نفس الشاعر، واستحالة رجائه، ولولا هذا الوعي لطغت الغربة على فكر الشاعر وخياله، وحالت بينه وبين قول الشعر بل إن الشاعر يشحذ وعيه إلى أقصى طاقته من اليقظة والفعل، فيكتب إحدى قصائده الأخيرة بطريقة البيت الشعري، يقول في مطلعها:

*نفسي من الآمال خاوية جرداء لا ماء ولا عُشُبُ*

*ما أرتجيه هو المحال وما لا أرتجيه هو الذي يَجِبُ* ([3])

وتلك إحدى علامات اغترابه الروحي الذي استدعى مثل هذا الجهد ليساويه في القوة والأثر.

## المنهج التعويضي:

تراوحَ ردّ الفعل على الاغتراب بين العودة إلى الطفولة، واسترجاع الماضي، وبناء المدينة الحلم، واستلهام التراث بالإضافة إلى صيغ أخرى تفرد بها الشعراء إشباعاً لحالات خاصة.

## العودة إلى الطفولة:

الحنين إلى الطفولة ((حنين إلى طقس مفقود))[4] لأن ((الهروب الرومانتيكي

---

[1] ديوانه، المعبد الغريق ١/١٣٨.

[2] ديوانه، شناشيل ابنة الجلبي ١/١٦٦٠.

[3] نفسه، ١/٧١٢، وقد كتبت بالكويت بتاريخ ١/١١/١٩٦٤ أي قبل وفاته بأيام.

[4] مواجهات الصوت القادم، حاتم الصكر، ص١٤.

من الواقع والعودة إلى الماضي أو التوجه إلى المستقبل –إلى عالم الحلم والمثل الأعلى– هو بمثابة تعويض للإنسان بواسطة الوعي عن ذلك الواقع الحقيقي، وتلك الرسالة التي حرم منها في المجتمع البرجوازي))[1] أو هو بتعبير آخر هروب من ((عقلنة)) الواقع التي أسهم في تأسيسها، حتى إذا أصبحت عبئاً عليه لم يجد أمامه سوى النكوص عنها والعودة إلى براءة الطفولة ونعيمها.

فالسياب يستعيد طفولته في جيكور وقد انتظر مطر السماء أمام شرفة ابنة الجلبي. أنها طفولة سعيدة تلك التي يستعيدها، يقول:

***واذكر من شتاء القرية النضاح فيه النورُ***

***من خلل السحاب كأنّه النغَمُ***

***تسرّب من شقوق المعزف، ارتعشت له الظُلَمُ***

***وقد غنّى –صباحاً قبل... فيم أعدّ؟ طفلاً كنت أبتسمُ*** (٢)

ولكن اغترابه الراهن لا يدع خياله في انديباحه السعيد وإنما يعيده إلى حاضره حيث المرض واليأس، والأسف على ماضي من العمر المهدور في الأوهام، يقول:

***ثلاثون انقضت، وكبرت: كم حبٍّ وكم وجْدِ!***

***توهجَّ في فؤادي!***

***غير أنّيَ كلما صفقت يدا الرعْدِ***

***مددْتُ الطرف أرقب: ربما أئتلق الشناشيلُ***

***فأبصرتُ ابنة الجلبيِّ مقبلةً إلى وعدي***

***ولم أرها. هواءٌ كل أشواقي، أباطيلُ***

***ونبتٌ دونما ثمرٍ ولا وردِ!*** (٣)

وتفسر نازك الملائكة من جحيم حاضرها المزدحم بالأسرار إلى طفولتها البسيطة، الوديعة، الواضحة، تقول الشاعرة:

أسفاً ضاعت الطفولة في الماضي وغابت أفراحها عن جفوني

***وهي لو تعلمين أجمل ما يملك قلبي وما رأته عيوني***

---

[1] إضاءة تاريخية على قضايا أساسية، ع. د. غاتشيف، المجلد الثاني، القسم الثالث، ص١٢٥.

[2] ديوانه، شناشيل ابنة الجلبي، ٥٩٧/١.

[3] ديوانه، شناشيل ابنة الجلبي ٦٠١.

***حينما كنت طفلةً أجهل السر وأحيا في غفلة من شجوني*** (١)

وهكذا ترسم الشاعرة طرفي حياتها بين الأمس واليوم: براءة الطفولة وبساطة تفكيرها، ووعي الشباب وتعقد حسه المرهف، فكأنها تقارن بين حالين:

لا اغتراب الطفولة (الأمس)، واغتراب الشباب (الحاضر).

ويرى عبد الوهاب البياتي طفولته في ((باب الشيخ)) حيث البيت الغارق في النور، إشارة إلى وداعة الطفولة، مقارناً بينها وبين حاضره حيث تتقاذفه المنافي، جرحاً نازفاً، وبقايا أحلام محطمة، يقول:

***حب من باب الشيخ ورائي***
***يمتد كخيط مسحورْ***
***أمسكه فأرى بيتاً يغرق بالنورْ:***
***أتطلع نحو الباب المغلقِ***
***في عينَيْ طفل مبهورْ***
***أصرخ لكنّ الخيط المسحورْ***
***يصبح جرحاً في قلبي***
***ورمادَ بخورْ*** (٢)

وكأن طفولة الشاعر (نور)، وحاضره (دم).

وقد يرى البياتي طفولته مع أقرانه: مشروع مغامرة طفولية تجد طريقها إلى المستقبل، ففي الأمس البعيد حيث كان الفقر، سيد الكون الصغير بدأت أحلام البياتي الصغير تتشكّل في حقل ((الصمت)). حيث يهيمن ((الغروب)) بأشباحه المثيرة، وحيث ينتصب ((السور)) حاجزاً بين عالمين: عالم هؤلاء الأطفال الفقراء، وعالم الغد الثاوي في أحشاء المجهول.[٣] من هنا من هذه الثورة المشعة في ماضي الشاعر، بدأت أحلامه بالسفر نحو الغد، يقول الشاعر:

***وفي الظلام***
***– مأوى الأفاعي والعفاريت الضخامْ –***
***كانت مدائننا الجديدة في خواطرنا تُقامْ*** (٤)

---

(١) ديوانها، عاشقة الليل ٤٧٩/١– ٤٨٠.

(٢) ديوانه، بستان عائشة، ص٦٩.

(٣) ينظر: ديوانه، أباريق مهمشة، ٢٢٢/١.

(٤) نفسه، ٢٢٣.

وهكذا يسترجع الشاعر اندفاعة طفولته نحو الحياة كلما واجه الاغتراب، أو كلما لاح له الموت في أيما شيء يرعبه.

أما بلند الحيدري فهو يعي طفولته المعذبة ولذا فهو حين يتذكرها، يستعيدها- كما كانت ((رمالاً وتلالاً من تراب)).[1] وعلى الرغم من ارتباط طفولته بالألم، والشقاء، فإن الشاعر يحاول أن يلتمس العزاء لنفسه: لماذا النفور من الحاضر مادام شبيهاً بالماضي، يقول:

*بالأمس إذ كنا صغارْ*

*كم كانت الدنيا صغيرةْ*

*مازلت أذكر هاتيك السنينْ*

*تلك الدروب المعتماتْ*

*ضحك السكارى العائدين من الحياةِ*

*بلا حياةْ* (2)

ولكنهُ يضفي، أحياناً، على ماضيه ما ليس فيه من الجمال، والصفاء، ربما لكي يوجه ثقل اغترابه الراهن، بوهم الماضي اللامغترب، فليس ((الخلق الفني... في جميع تجلياته... إلا تعويضاً تصعيدياً عن رغبات غريزية أساسية ظلت بلا ارتواء بسبب عوائق في العالم الداخلي أو العالم الخارجي)).[3]

يقول الشاعر:

| | |
|---|---|
| ***حدثيني عن حياتي الماضيةْ*** | ***فهي أنوار الشبابِ المندثرْ*** |
| ***وأعيدي لي صدى أياميةْ*** | ***يوم رفّتْ فوق آمال غُرَرْ*** |
| ***جدديها وابعثيها ثانيةْ*** | ***ذكرياتٍ تتمطى في خَوَرْ***[4] |

## استعادة الماضي والمدينة الحلم:

للماضي نكهة خاصة عند الإنسان، لا سيما ذلك الذي أثقلت أحزان الحاضر

---

(1) ينظر: ديوانه، أغاني المدينة الميتة، ص٣٦.

(2) نفسه، ص٦٧.

(3) التحليل النفسي للفنان وآثاره، درلكوليدس، ص١٣، نقلاً عن علم النفس والأدب، د. سامي الدروبي، ص٨٨- ٨٩.

(4) ديوانه، خفقة الطين، ص١١٩٨- ١٢٠.

كاهله، وأخذ الاغتراب بخناقه، فالماضي على وفق هذا التصور مرفأ يرتاده الشاعر فراراً من الألم، والتماساً للراحة وإن كانت في الحلم والخيال.

جيكور هي مرفأ السياب المريض، الفقير، المحروم. وهي مدينة/ الحلم التي عجز الزمن أن يمحوها من ذاكرته، لأنها اقترنت عنده بالبراءة، والصفاء، والطهر، فهي ((نافورة من ظلال، ومن أزاهير، ومن عصافير، وحقل من النور)) ارتادها طفلاً، وصبياً يطارد الفراشات تحت أفيائها[١] ولذلك دعاها أمه[٢]، وساءه أن يذوي شبابها، بعد غيابه، ويصبح عنفوانُها رماداً،[٣] ولكنه، بخياله المتوقد، وعشقه الأسطوري لها، يجعل منها جنته، التي تنتظر بعثها على يديه، يقول الشاعر:

***جيكور... ستولد جيكورُ***

***النَوْرُ سيورق والنُورُ***

***جيكور ستولد من جرحي***

***من غصّة مواتي، من ناري***

***سيفيض البيدر بالقمعِ***

***والجُرن سيضحك للصبح*** (٤)

إن اغتراب الشاعر الروحي خارج الوطن، وفي داخله، تعاد له عودته إلى جيكور بصورتَيْها: الخضراء والجرداء، وفي عودته تلك يثوى أمله الوحيد في استعادة عافيته وتجاوز غربته، وربّما استطاع السياب أن يؤسس باسم جيكور ((يوتوبيا)) قروية له، حين خلق منها ومن بويب رمزين حيين خالدين ارتبطا باسم ((بدر الذي من جيكور))[٥] تماماً ((كما ارتبط نهر(إيفن) باسم شكسبير، ومنابع نهر(دف) بذكرى ورد زورث...)).[٦] فحين حاربته المدينة في وطنه، وطعنته في صميم أحلامه وأسلمته للمرض والفقر، وحين عجزت المدن العربية، والغربية عن مداواته، ولم تقدم له سوى الوعود الكاذبة بالشفاء، كانت جيكور ((مدينته الفاضلة الصغيرة)) التي عالجته بالحلم، والحلم وحده، فليس للشاعر من مرفأ أخير يقضي

---

[١] ينظر: ديوانه، المعبد الغريق، ١/١٨٦.

[٢] ينظر: ديوانه شناشيل ابنة الجلبي، ١/٦٥٦.

[٣] ينظر، ديوانه، المعبد الغريق، ١/٢١٧.

[٤] ديوانه، أنشودة المطر، ١/٤١٦.

[٥] النفح في الرماد، د. عبد الواحد لؤلؤة، ص١٧٥.

[٦] المكان نفسه.

فيه بقية حياته: سوى الحلم. وكما كانت جيكور ماضيه وحاضره وغده، فإنّ الحلم هو أزمانه الثلاثة.

وتهرب نازك إلى ماضيها الغنيّ بالسعادة، والصفاء، والطهر، ففيه تثوي ذكرياتها البيض، وحق لها أن تأسف عليه، فهو ماضٍ((إلهيّ)) لم يعرفه البشر، تسامى على زمن الآخرين، المجبول بالزيف، والتفاهة، واتصف بالنقاء، والبراءة قبل أنْ يداهمها الحاضر الطينيّ البليد، تقول الشاعرة:

***أين مني حرارة الأمس، والحاضر يمشي بين الأسى والخمودِ***

***أسفاً للماضي الإلهي هل ماتتْ أغانيه في فؤادي الوحيدِ***[1]

إن تمسك الشاعرة بماضيها الإلهي يعود إلى أن ((الحب الإلهي))[2] جزء من ذلك الماضي، والمفارقة في الأمر: هي أن ذلك الماضي (غير الإنسي) لم يعرف الاغتراب، في الوقت الذي غرق فيه حاضره اللاإلهي- البشري، في الاغتراب الروحي، وحين تستدعي الشاعرة ماضيها فكأنها تستدعي المنقذ الذي ينتشلها من بحر الغربة والضياع.

أما مدينتها الحلمية فهي تقيمها حيث تطمئن ذاتها القلقة المشبعة بالاغتراب، إلى ما تراه وتحسه من معانٍ، وموجودات، ومرئيات تتناغم وما تحلم به.

فقد وجدتها مرة في الشمال، تقول:

***تفجّري بالجمالْ***

***وشيدي يوتوبيا في الجبال***

***يوتوبيا من شجرات القممْ***

***ومن خرير المياهْ***

***يوتوبيا من نغمْ***

***نابضة بالحياةْ*** (3)

ويعتقد الباحث أن هذه الـ ((يوتوبيا)) مؤقتة، لأنها وليدة انبهار عابر أملتْهُ ((عين الماء الثلجية المنحدرة بين صخور سرسنك الملونة))،[4] لأن ما تحلم به الشاعرة لا يمت إلى الواقع بصلة، وإنما ينتمي إلى العالم اللامحسوس، حيث

---

(1) ديوانها، عاشقة الليل، ١/٥٦٣.

(2) يُنظر: نفسه، ١/٥٦٤.

(3) ديوانها، شظايا ورماد، ٢/١٥٣.

(4) المكان نفسه، مقدمة القصيدة ((يوتوبيا في الشمال)).

تعيش روحها خارج الوجود البشري المألوف، تقول الشاعرة:

| | |
|---|---|
| ***ويوتوبيا حلم في دمي*** | ***أموت وأحيا على ذكرهِ*** |
| ***تخيلته بلداً من عبير*** | ***على أفق حرت في سرّهِ*** |
| ***هنالك عبر فضاء بعيد*** | ***تذوب الكواكب في سحرهِ*** |
| ***يموت الضياء ولا يتحققُ*** | ***ما لونه ما شذى زهرهِ*** |
| ***هنالك حيث تذوب القيود*** | ***وينطلق الفكر من أسرهِ*** |
| ***وحيث تنام عين الحياة*** | ***هنالك تمتد يوتوبيا***[١] |

إن عزلة الشاعرة التامة هي التي تلهمها هذا الحلم، المستحيل، ولكنه في الوقت نفسه، هو عزاء الشاعرة، في مواجهته اغترابها، والتخفيف من وطأتها.

والبياتي الذي فتح عيونه ((على عالم نصفه ميت))[٢] كما يقول، لا يرى في ماضيه إلا الذكريات الحزينة، فربما كان وعيه يقظاً إلى الحد الذي حال بينه وبين الاستمتاع بمرحلة الشباب كالآخرين. وربما –أيضاً– لأن غربته المكانية خارج الوطن كانت مبكرة له من جهة، وطويلة من جهة أخرى. فإذا تذكر زوجته –وهو في منفاه– تذكر صحراء حياته، وجراح قلبه،[٣] وإذا تذكر ولده، قرن غربته في بلد الثلج، بلوعة زوجته يوم الوداع،[٤] أما اشتياقه إلى بغداد فيعيده إلى سجن بغداد والنخلة التي كانت تتوسطه.[٥] ولكنه وهو محاصر باغترابه المكاني، وفي لحظات انفعالية حادة، إذ ينسى طموحه الشخصي، ويتمرد على مكابرته وكبريائه، يعود إلى ماضيه، إلى وطنه، فيرى جمال الوطن، بإزاء وحشة أوربا، يقول الشاعر:

***سماء أوربا بلا نجومْ***
***لا تذكري بالخير أو بالشرِ***
***يا صديقتي مدينتي الرؤومْ***

---

[١] نفسه، ص٣٦– ٣٧.
[٢] ديوانه، أباريق مهمشة، ١/٢٢٦.
[٣] ينظر: ديوانه، المجد للأطفال والزيتون، ١/٣١٤.
[٤] ينظر: نفسه، ٣٣٤.
[٥] ينظر: ديوانه، كلمات لا تصوت، ١/٥٦٥.

*فنحن في الشرق على الضياءْ*
*نحيا*
*على الدموع والدماءْ*
*مستنقع في وطني*
*أجملُ*
*من بحيرة في ليلِ أوربا*
*بلا ضياء* (١)

ويهرب بلند الحيدري إلى الماضي، نافراً من الحاضر نفور المغترب الذي سحقته أوجاع العزلة، وأسباب الإحباط، فحاضره تبعاً لذلك خواء، وتلاشٍ، يقول:

كل ما في حاضري يصرخ بي: أيها المجنون لا شيء هنا(٢)

وماضي الشاعر هو الآخر ماضٍ حزين، تسكنه المنغصات، وتهبّ عليه رياح الاغتراب من كل الجهات، ولكن الشاعر يوهم نفسه أن فيه مأوى له، يلتجئ إليه فراراً من وحشة الحاضر وخوائه، يقول:

| | |
|---|---|
| *دقت الساعة ترثي فترة* | *هربتُ منها وراء الأبد* |
| *قلت: يا ساعة مهلا فأنا* | *منك أحرى برثاها فأهتدي* |
| *فلقد أفنيتُ فيها قطعا* | *من شبابي ونضاً من جلدي* |
| *...............* | |
| *كل عمري غابرٌ أحيا به* | *حاضري ماضٍ وماضيَّ غدى(٣)* |

وهكذا يهرب الشعراء من حاضر قاسٍ، أثقل عليهم بغربةٍ عزلتهم عن مجتمعهم حيناً، وعن ذواتهم حيناً آخر، إلى ماضٍ قد يجدون فيه ما يخفف آلام الغربة، ويلطِّف من قساوتها مهما كان عسف الماضي، وحجم عذابه.

## استلهام التراث:

دأب الشعراء عموماً، وبعض الشعراء الرواد خصوصاً، على استلهام التراث

---

(١) نفسه، ٥٦٦.
(٢) ديوانه، خفقة الطين، ٩٤.
(٣) نفسه، ١٩٨- ١٩٩.

الإنساني والعربي والإسلامي، لا سيما منه ذلك الذي ينضح بطولات وأمجاداً، ولا شك في أن ((للتاريخ والبطولات سحراً خاصاً: عند الشاعر إذ يحقق من خلال التغني به كثيراً من طموحه الذي يعجز عن بلوغه في مجتمعه، ولحظته الحاضرة))،[١] ويصدق القول على الشعراء المغتربين الذين ربما استدعوا قصص التراث، وبطولاته هرباً من الاغتراب الذي يقيد حاضرهم، وبذلك يوازنون بين ماض مكتنز بالمآثر، أي ماضٍ لا مغترب، وبين حاضرٍ حافل بالمآسي، أي حاضر مغترب.

ففي قصيدة ((في المغرب العربي)) ينتصر السياب للرموز العربية المقدسة التي أساء إليها الغزاة، ونالوا من قدسيتها، ويُفاجأ حين يُبعث من قبره فلا يرى من أمجاد الأمة غير آجرّة حمراء، وصحراء موحشة، ومئذنة معفرة.[٢]

ولكنه يستعيد معركة ذي قار كإحدى ملاحم العرب الخالدة التي تشخص الآن في ذاكرة الشاعر، فيستعين باستدعائها على اغترابه الحاضر. يقول:

***إله الكعبة الجبارْ***

***تدرّع أمس في ذي قارْ***

***بدرع من دم النعمان في حافاتها آثارْ***

***إله محمد وإله آبائي من العربِ*** [٣]

ولا يقف الشاعر عند المعركة التاريخية وإنما يربط رمزها بحالتين معاصرتين: حالة ثورة ونهوض في إقليم عربي، وحالة تداعٍ وبكاء في إقليم آخر، فذلك الرمز كما يقول الشاعر:

***تراءى في جبال الريف يحمل راية الثوارْ***

***وفي يافا رآه القوم يبكي في بقايا دارْ*** [٤]

وينتهي الشاعر إلى أن الغزاة يثأرون اليوم منا لماضٍ كنا فيه سادتهم.

وفي قصيدة ((ثلاث أغنيات عربية)) تتخذ نازك الملائكة من ((النسر المطعون)) رمزاً للإنسان العربي، فهو طائر ((ظله إلهي)) قام بين النخيل السامق، و ((الصحارى المحرقات والرمال)). وقد بسط جناحيه من الخليج إلى

---

[١] الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د. عبد القادر القط، ص٣٥٣.

[٢] ينظر ديوانه، أنشودة المطر، ٣٩٤/١.

[٣] نفسه، ٣٩٧.

[٤] نفسه، ٣٩٧- ٣٩٨.

المحيط:[1] تقول عنه الشاعرة:

***في كبرياء الريش تحيا ذرى    وأعصُرٌ يقظى، ومجدٌ عريقْ***

***أقام فوق الأرض لا يرتقي    نحو الأعالي في الفضاء الطليقْ***

***واللانهايات تنادي وفي    ندائها همسُ الخلود العميقْ(٢)***

وعلى الرغم من الكبوة التي عاناها هذا العملاق حين أغمدوا في قلبه رمحاً يسمى (إسرائيل) إلا أن الشاعرة تتفاءل بقرب الخلاص. والشاعرة وهي تستحضر أمجاد العرب الغابرة في مواجهة الحاضر المنهار فإنما تلوذ بذلك الماضي من اغترابها الحاضر، فربما كانت تجسد في بطولات الأمة الغابرة ما يشبع تطلعها إلى المثل العليا، والقيم الرفيعة التي طالما سعت إليها، وتغربت في ذاتها من أجلها.

أما البياتي فقد استلهم التراث من زاوية أخرى، جانبت التغني بالأمجاد، والبطولات، وركّز فيها على طبيعة النموذج المستلْهَم والصفات المشتركة بينهما، عبر ما يسمى بالقناع.

فقد قدم عدة شخصيات تراثية كالحلاج ومحيي الدين بن عربي، والمتنبي، والمعري، والخيام، وديك الجن، والإسكندر، وغيرهم في محاولة لاستبطان مشاعرهم كأبطال نموذجيين قصد التعبير ((عن النهائي واللانهائي، وعن المحنة الاجتماعية والكونية التي واجهوها، في سعي فني وإنساني لتخطي ماهو كائن إلى ما سيكون))[3] عبر ما أسماه بـ (نظرية الحلول الثوري) ((التي تمنح هذه الشخصيات نوعاً من المعاصرة)).[4]

وقد اختار أبطاله النموذجيين من ((الشخصيات الثورية في التاريخ التي تمثل العاشق أو المتمرد الثوري)).[5] والبياتي من خلال هؤلاء لا يعبر عن أزمته الذاتية بل عن أزمة وجودية وإنسانية عامة خاضها البطل النموذجي من أجل الحياة ضد

---

[1] ينظر ديوانها، شجرة القمر، ٢/٥٠٠– ٥٠١.

[2] ديوانها، شجرة القمر، ٢/٥٠١.

[3] تجربتي الشخصية، ٢/٣٧.

[4] دراسات نقدية، محمد مبارك، لقاء مع عبد الوهاب البياتي ١٤٥– ١٤٦.

[5] نفسه، ١٤٧، ولذلك أنكر البياتي على الشاعر أدونيس تقديمه عبد الرحمن الداخل رمزاً للصقر لان عبد الرحمن –كما يرى– لا يمثل النموذج الثوري، وتجربته ((لا تعبر عن طموح الجماهير الكادحة أو الثورة))، نفسه.

قوى الموت والشر، ومن خلال المسيرة الإنسانية المركّبة، فإن نماذج الصراعات التي خاضتها تلك الرموز التاريخية قد تتجدد بصورة أو بأخرى في العصر الراهن، وما على الشاعر الذي هو صوت الجماعة إلا أن يلم بأطراف وجوهر هذا الصراع ويطرحها بموضوعية عبر رؤيا كونية دونما إسقاطات ذاتية. ولأن الشاعر منسحق – باستمرار – أمام المصائر الفردية المفجعة لرموز الفكر والثورة المعاصرة، ومأزوم أمام خيبات الثورة على المستويين العربي والكوني، ولأنه، ثانياً، مأخوذ –بسبب تلك الهزائم– باغترابه المزدوج، ولأنه، ثالثاً، لما يزل ثورياً في الثورة، فإنه استمد عبر هذه النماذج/ الأقنعة الأمل، والتفاؤل، والإصرار، ولكن مع الإقرار بالخيبات والمصائر المأساوية. ففي ((موت المتنبي)) يقول الشاعر على الرغم من نهاية المتنبي على يد قاتليه:

***أرى بعين الغيب يا حضارة السقوط والضياعْ***
***حوافر الخيول والضباعْ***
***تأكل هذه الجيف اللعينةْ***
***تكتسح المدينةْ***
***تبيد نسل العار والهزيمةْ***
***وصانعي الجريمة*** (١) (

وفي ((محنة أبي العلاء)) يخاطب الشاعرَ التراثي الطغاةَ قائلاً:

***فعصركم مضى إلى الأبدْ***
***ولم تعودوا غير أشباح بلا قبور*** (٢) ).

وفي ((عذاب الحلاج)) نسمعه يتحدث نيابة عن الشاعر، وعن الجماعة:

***موعدنا الحشر، فلا تداعبي قيثارة الجسدْ***
***أوصال جسمي أصبحت سمادْ***
***في غابة الرمادْ***
***ستكبر الغابة يا معانقي***
***وعاشقي***
***ستكبر الأشجار***

---

(١) ديوانه، النار والكلمات، ١/٧١٦– ٧١٧.
(٢) ديوانه، سفر الفقر والثورة، ٧٣.

*سنلتقي بعد غد في هيكل الأنوار (1 ).*

إن حياة هؤلاء الأبطال التي انتهت بالقتل (المتنبي)، والموت بسبب الإحباط ربما (المعري) والصلب (الحلاج) بقدر ما توحي للشاعر باليأس، والإحساس بالمرارة واستمرار المحنة، فهي تمنحه القوة لمواجهة الشر، من جهة ويحاول من خلالها تهدئة عناصر اغترابه وتخفيف وطأتها، وجعلها نقطة انطلاق وكفاح له لا حاجزاً يحول بينه وبين المضي إلى أمام من جهة أخرى.

# صيغ تعويضية أخرى

وجد الباحث صيغاً تعويضية أخرى استخدمها الشعراء الرواد بالإضافة إلى الصيغ المشتركة التي مر ذكرها. فقد كانت صيغة السياب التشبث بالحياة، وكانت صيغة نازك عودتها إلى الإيمان، اتخذ البياتي من تحوله إلى الثوري اللاملتزم صيغته المضافة، إما بلند الحيدري فقد كانت صيغته: المجون والصعلكة.

## السياب والتشبث بالحياة:

لم يتعرض شاعر عربي معاصر لمحنة الجسد المريض كالسياب باستثناء الشاعر صلاح عبد الصبور الذي انصرف أواخر أيامه إلى شعر الحزن ((بكيان واهن وجسم معطوب))،[٢] والشاعرة نازك الملائكة التي تعاني من مرض عضال منذ عامين[٣] أبعدها عن الشعر كثيراً. وقد وضع المرض السيّاب وجهاً لوجه أمام الموت ولكن الحياة لم تغب عنه، لأن الموت والحياة عنده وجهان لقضية الإنسان في هذا الوجود، وقد ((يندر أن تجد بين شعراء العربية من أدرك بمثل نفاذه كمون الموت في الحياة، وكمون الحياة في الموت)).[٤]

وبقدر ما كان صراخه بوجه الموت خوفاً منه، بقدر ما كان في الوقت نفسه حباً في الحياة، وشفقة عليها، ونحسب أن لو كان غير السياب في هذا الموضع

---

(١) نفسه، ٢٩- ٣٠.

(٢) دراسات في الشعر الحديث، د. عبده بدوي، ص٢٩٥.

(٣) حاول الباحث زيارتها في مستشفاها بالأردن خلال عام ١٩٩٤- ١٩٩٥ أكثر من مرة ولكن زوجها حال دون ذلك.

(٤) السياب، عبد الجبار عباس، ٢٤٣.

لآثر الصمت مرغماً تحت طائلة المرض، ولكنّ الشاعر وعى ((غزارة الحياة))،[1] وجعل من المرض تجربته الخصبة التي لا تنضب. ومع كل شراسة مرضه، ويأسه من الشفاء فقد كان متفائلاً، اسمعه يقول:

*إيه إقبال، لا تيأسي من رجوعي*
*هاتفاً، قبل أن أقرع الباب، عاد*
*عازر من بلاد الدجى والدموع* (2)

وكما ألح عليه المرض بسكاكينه تقرَّب إلى الله، فلم يجدِّفْ، ولم يهتز إيمانه بل أوصل العلاقة إلى مستواها المثالي ((بين الإنسان والإله))[3] وهكذا، وخلافاً لما درج عليه المعذبون، المسحوقون من ركوب الشك، والتنكر للسماء، فإن المرض عند السياب ارتفع بالعلاقة مع السماء عن مستواها الاعتيادي وإن لم يبلغ بها مرتبة التصوف، يقول الشاعر:

*لك الحمد مهما استطال البلاءْ*
*ومهما استبد الألمْ*
*لك الحمد إن الرزايا عطاءْ*
*وإن المصيبات بعض الكرمْ* (4)

ومع أن السياب عاش قساوة العصر، بروح مرحة، وجلد أيوبي كبير، إلا أنه ارتفع بحزنه –أحياناً– إلى مستوى التضحية، وبذلك عانق اغترابه بندية، ولم يسمح له أن يجرده من كل عناصر الحياة والمقاومة، يقول:

*قالوا له ((والداء من ذا رماه*
*في جسمك الواهي ومن ثبَّتَهْ؟))*
*قال: ((هو التكفير عما جناه*
*قابيل والشاري سدى جَنَّتَهْ))* (5).

كما بقي مسيطراً على آلته الشعرية، فعلى الرغم من اضطراب ذاكرته أحياناً ((غير أنه في قصائده لم يحد عن الخط الذي كان قد وضعه لنفسه ولم يخُنْهُ قط

---

[1] النار والجوهر، جبرا إبراهيم جبرا، ص٦٩.
[2] ديوانه، منزل الإقنان، ١/٢٦٢.
[3] بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، إحسان عباس، ص٣٧٨.
[4] ديوانه، منزل الإقنان، ١/٣٤٨.
[5] نفسه، ١/٢٩٦.

صفاء ذهنه حتى النهاية))[1] وليس أدل على ذلك من شعره الذي حافظ على أوزانه سليمة، عدا بعض القصائد[2]. وهكذا تشبّث السياب بالحياة من خلال التصاقه بالشعر، وأحلامه في الشفاء، ومقاومته المرض مقاومة الفادي الأمر الذي يعني في المحصلة الأخيرة مواجهته الاغتراب والتقليل من آثاره السلبية.

## نازك والعودة إلى الإيمان:

كانت عزلة نازك شبه مطلقة وهي أقرب ما تكون إلى الانطواء على الذات، وربما كانت على وفق هذا التوصيف ((مرادفه للجحيم وللعدم))[3] فقد كانت ((مستغرقة في نفسها دون أنْ تجد لها مخرجاً أو مهرباً... لأن الموضوع هو العقبة الرئيسية في سبيل انتقال الذات من وجودها الداخلي واتصالها الروحي بذات أخرى[4]: وقد توسّلت بالهرب إلى الطفولة والماضي مرة، وبالبحث عن يوتوبيا خاصة بها مرة أخرى دون جدوى، فما هو السبيل إلى تجاوز هذا الاغتراب المغلق؟ يبقى ثمة ((العامل الإلهي هو وحده الذي يستطيع أن ينتصر على العزلة... والله لا يمكن أبداً أن يكون موضوعاً))[5].

وقد لاحظ الباحث أن ثمة تحولاً في موقف الشاعرة من خلال قصائدها في رثاء أمها فعلى الرغم من الخطب الفادح وما قد يسببه من ألم لا متناه للشاعرة إلا أنها لم تجد لألمها منفذاً آخر غير أن تحبه وتغني له،[6] فجاءت مراثيها الثلاث احتفاءاً رقيقاً ((بغلام مرهف سابح في بحر أريح))[7] خلافاً لمعجم الشاعرة المعروف. ويبدو أن هذا التحول جاء متزامناً مع بداية عودتها إلى الإيمان وربما كان ممهداً له.[8] ولا شك في أن الإيمان سيصلها بالمطلق الذي طالما بحثت عنه وأخطأت الطريق إليه، وسيضيء بعض جوانب روحها، وستجد من خلاله

---

[1] النار والجوهر، جبرا إبراهيم جبرا، ص٣٥.

[2] ينظر: البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، عبد الكريم راضي جعفر، رسالة دكتوراه مطبوعة بالآلة الكاتبة، ص٣٧٠- ٣٧١ و ٣٨٢- ٣٨٣.

[3] ينظر: إلى العزلة والمجتمع، برد يائيف، ص١١٧.

[4] نفسه، ص١٢٠.

[5] المكان نفسه.

[6] ينظر: ديوانها قرارة الموجة، مقدمة قصيدتها: ((ثلاث مرات لأمي)) ٢/٣١١.

[7] ينظر: نفسه، ٣١٣.

[8] توفيت أمها عام ١٩٥٣، وتحدد الشاعرة مرحلة تشككها ما بين ١٩٤٨- ١٩٥٥

ينظر: لمحات من سيرة حياتي وثقافتي، نازك الملائكة، أوراق مطبوعة بالآلة الكاتبة، ص٩- ١٠- ١٩.

نوافذ جديدة للاتصال بالآخرين على أنه سيكون عاملاً مخففاً لا منقذاً، وإذا كانت فيما مضى تستعين بالشك، والرفض على ارتياد المجهول ومصارعة الآلام، فإنها الآن

((باسم الله تخوض صراعها مع الأحزان والدموع والأساطير والظلمات))[١]

تقول الشاعرة:

***باسمك باسمك باسمك باسمك***
***يا ضوئي يا عطري يا مجدي يا نجمي***
***يا أمواج انشقي انشقي***
***عن ساحرة وعروس بحورْ***
***تمسح جرحي ودموعي***
***تضمن أنْ أعبر كالبرقِ***
***للشاطئ حيث حصاد نجومي وزروعي*** (٢)

وإذا كان صحيحاً أن الماجنين ((حين يزهدون يصير شعرهم قيثارة تندب بأوتار الندم والخوف))[٣] فإن الملحدين إذا ما استيقظ فيهم الإيمان سيعودون إلى الله ضارعين بقلوب خاشعة، ونفوس متبتّلة، وهذا هو حال الشاعرة بعد سنين من القلق، والحيرة والتيه تعود إلى حبيبها ومليكها، تقول:

***حبُّهُ حبُّ مليكي رحلة في اللانهاية***
***وجهُهُ يستغرق الكون، ومن آفاقِهِ تبدأ لي كلُّ بداية*** (٤).

إنّه الوجد الصوفي ((والوجد حالة من الصفاء الروحي يستغرق فيه الصوفي عن حواسه)).[٥]وقد لحظ الباحث أن معجمها الشعري ما يزال حافلاً بألفاظ الغربة مثل الغيبوبة، والتيه، ولج البحور، والخفايا، والمضيّع، والاغتراب، وما تزال قصائدها تنضح غربة على الرغم مما فيها من عذوبة الوجد، وعظم المجاهدة تقول مثلاً:

***أهيم مضيّعةً في شعاب القصيدةِ عبر شوارعْ***

---

[١] نازك الملائكة دراسات في الشعر والشاعرة، ظاهرة التفاؤل في شعر نازك الملائكة، سالم الحمداني، ص٣٠٦.

[٢] ديوانها، للصلاة والثورة، ص١٢٠.

[٣] التصوف الإسلامي في الأدب الأخلاق، د. زكي مبارك، ١/٧٥.

[٤] ديوانها، يغير ألوانه البحر، ص١٣٦.

[٥] الشعر الصوفي، عدنان حسين العوادي، ص٩٥.

***وأضرب في سككٍ ومزارعْ***
***تفاصيلُ وجهِك مختومة بالضبابْ***
***وروحيَ مختومة بالمدامعْ***
***محجّبةٌ في سواد براقعْ***
***وقلبي اغترابْ*** (1)

ويرى الباحث أن عودتها إلى الإيمان خفّت من حدة اغترابها، ولم تنفِهِ، فقد دخلت في أقنوم التصوف والزهد إلى حد ما، و((الزاهد والمتصوف غريب في عصره، غريب بعزلته وتفكيره، غريب بروحه التي تبغي الانعتاق)).[٢]

## البياتي وصيغة الثوري اللامنتمي:

ما كان للبياتي ليستمر في ثوب الثوري المنتمي، وهو الذي يعيش المتغيرات الفكرية في الغرب، طامحاً إلى أن يكون شاعراً كونياً. وربما أدرك بحسه أن صيغة الثوري المنتمي كانت أحد عناصر اغترابه وأن الانسلاخ عنها سيكون عامل تخفيف لغربته من جهة، وإشارةَ مرور في الطريق ((الكوني)) الذي ربما لم يكن سالكاً أمام ((الثورية المنتمية)) من جهةٍ أخرى ولعلّه عانى من ذلك الانتماء الأمر الذي جعله يصرخ.

***قدمت أوراق انتسابي لرسول الربْ***
***وقوميسار الشعبْ***
***من أجل أن تشرق شمس الله***
***على الغد المسكون بالخوف والأشباحْ***
***لكنه سلمني لغرف التعذيب والسجون والبوليسْ***
***والنفي والتشريد*** (3)

وهكذا امتلك بعضاً من حريته، و ((استرد وجهه العربي))[٤] وشرع ينشد

---

[١] ديوانها، يغير ألوانه البحر، ص١١١. وتنظر قصائدها: سنابل النار، والسما على غابة الصبير، وتمتمات في ساحة الإعدام، والسفر في المرايا الدامية، وصور وتهويمات أمام أضواء المرور، وكلها كتبت في العام ١٩٧٤، ديوانها يغير ألوانه البحر، ١١٨-١٤١-١٦٠-١٧١ على التوالي.

[٢] الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، د. ماهر حسن فهمي، ص١٠٩

[٣] ديوانه، قصائد حب على بوابات العالم السبع، ٣/٨٤- ٨٥.

[٤] دراسات في النقد الأدبي، د. أحمد كمال زكي، ص١٢٦.

للوطن العربي. على أن تحول الشاعر إلى مرحلته الجديدة لا يعني خلاصة من اغترابه، وإنما يعني أنه فتح فضاءً له في سماء غربته، خفّف عنه وطأتها، وسمح له بالتنفس، لمعاينة مآسٍ جديدة يعيشها الإنسان، يقول:

***رأيت يا حبيبتي كل طغاةِ العالم القديمْ***

***لكنني أكتشفُ الآن طغاةَ العالمِ الجديْد*** (1)

وعلى الرغم من هذه المآسي التي تستدعي الإحباط والحزن، فإن الشاعر يظل متفائلاً، بغد الخلاص، يقول:

***ثانية سيقبل المخلص المسيح***

.............

***ها أنذا أراه في الغيبِ وفي بوّابة المستقبلِ البعيدْ*** (2)

وهكذا يصبح البياتي اللامنتمي أقدر على مواصلة حياته في المنفى، فقد أعانه وضعه الجديد على ارتياد التراث الإنساني، شخصياتٍ ومدناً وحضارات، ينتقي منه أبطاله النموذجيين، متخذاً من هزائمهم وانتصاراتهم بؤراً عصرية يطل منها على الكون من جهة، ويشاغل غربته عبر ما يستخدمه من وسائل فنية تعادل اغترابه من جهة أخرى. ولولا هذه الصيغة ما استمر حياة الغربة كل هذه السنين وهو بعد معافى الجسد والروح والقلب.

## بلند ومرحلة المجون والصعلكة:

لم يكن دخول بلند عالم المجون والصعلكة اختيارياً ربما، وإنما كان انسياقاً لا شعورياً وجد الشاعر فيه نفسه بعد أن تلبسته الغربة النفسية الحادة، ولم يجد في طفولته وماضيه ما يتقي به جحيم عزلته. فقد اندفع بلند الإنسان مع بلند الشاعر الماجن، فتشرد مع حسين مردان وترك المدرسة، وعاقر النوم في الشوارع، في ((انبساطية خارجية)) ربما كانت مفتعلة للتمويه على ((الانطوائية الداخلية)) التي جُبِل عليها(3) وكأنه أراد بذلك الثأر من المجتمع الذي اعتزله، من خلال التمرد على منظومته الأخلاقية، من جهة، والتعويض عن شبابه اليافع المهدور بالاستغراق في العبث والمجون، من جهة أخرى، يقول:

---

(1) ديوانه، قصائد حب على بوابات العالم السبع، ٣/٧٨.

(2) نفسه، ٣/١١٦.

(3) ينظر: مقابلة مع بلند الحيدري، أجراها يوسف الصائغ، م. الأديب المعاصر، ع٥، مج٢، تموز ١٩٧٣، ص١٠٣- ١٠٦.

***نزت الأنام في عمري فثوري                وارقصي نشوى على قلبي الكسيرِ***

***مضغَ الحزنُ شبابي يافعا                فامضغي بالشهوةِ القصوى مصيري[1]***

وليقينه بأن حياته اغتراب في اغتراب، فقد قاده ذلك إلى تحدّي الرمز المقدس، والقيمة العليا فلم يعد يهوى ((جلة الله))، أو يخشى ((السعير الخالد))،[2] واتخذ من أبي نواس مثله الأعلى ورفيقه الدائم في ليالي المتعة والأنس، يقول:

***يا أبا نواس قمْ حيّ الدجى                حانة الأرواح واجمع شملنا(٣)***

ولأنه يعيش إحباطاً عاطفياً بسبب غياب المرأة التي تبادله الحب، فقد راح يطأ الإثم في بيوت الإثم، مدركاً أن غضبه العاتي على المجتمع يساوي ((شهوته العاتية))، وأنه لا سبيل إلى إطفائها، يقول:

***في ليلة صور فيها القدْر***

***ملاعبَ الرياح والمطرْ***

***والليل قد لاذ بأردانهِ***

***وكللّتْ دنياهُ شتى صور***

***سيّرني الشوق إلى عالم                منعزل ينفث إثماً وشرّ***

***لمنزل غاف بكف الدجى                إلا سنىً يخاف أنْ يستتر***

***هذا جحيم مزيد بالخنى                فكيف يطفي شهوتي العاتيةْ(٤)***

إن هذه الوسيلة الماجنة التي توسل بها الشاعر –من دون وعي ربما– قد تساعده على مواجهة عزلته، ومقاومة غربته ولكن لمدة زمنية قصيرة هي ما تستغرقه تلك الممارسات المحمومة لأنها من صنع إنسان اعتزل مجتمعه، وفقد الثقة به، ولم يجد فيما امتهنه غير لذة قشرية خادعة، هي اللذة المرة التي كانت وستظل من نصيب ذوي الإحساس المرهف، والعقل اليقظ، والنفس الغريبة.

هكذا حاول الشعراء أن يسلكوا نهجاً تعويضياً بقُدرة خيال تعويضي، تعبيراً

---

[1] ديوانه، خفقة الطين، ص١٥٦
[2] ينظر: المكان نفسه.
[3] نفسه، ص١٥٠.
[4] ديوانه، خفقة الطين، ص١٦٠– ١٦١.

عن عالم مفزع. كما يقول كولن ولسون،[١] وربما حالف الحظ بعضهم، وربما خانهم جميعاً.

[١] ينظر: المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، المقدمة، ص٦.

# الفصل الثاني

## البنية اللغوية

### *القصيدة موضوعاً لغوياً:*

لم يعد موضع خلاف أن القصيدة ((موضوع لغوي من نوع خاص))[١] يعالجه الشاعر بتوظيف متميز، يختلف جذرياً عن السياقين : المعجمي والنثري.

وذلك يعني أن الشعر ((لغة داخل اللغة))،[٢] لا تُجترح إلا بعد تحطيم الألفاظ، واستكناه دلالاتها وإعادة صياغتها –عبر الخوض في أعماق التجربة الانفعالية– مولوداً جديداً مطابقاً لمواصفات المنتج الذاتية والموضوعية وبصورة أنساق تركيبيته وعاطفية مبتكرة. وبذلك تكون اللغة ((شعرية)) لأنها على وفق هذا التكوين ستقيم ((علاقات جديدة بين الإنسان والأشياء، وبين الأشياء والأشياء، وبين الكلمة والكلمة))[٣].

وبمعنى آخر فإنها تقدم ((صورة جديدة للحياة والإنسان))[٤] ولأن وظيفة اللغة الشعرية ((تعبيرية جمالية انفعالية تستخدم للتعبير عن أحاسيس واتجاهات

---

[١] لغة الشعر المعاصر، محمود الربيعي، م. فصول، ع٤، يوليو، ١٩٨١، ص١٢٨.

[٢] بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ص١٢٩.

[٣] سياسة الشعر، أدونيس، ص١٥٤.

[٤] المكان نفسه.

وإثارتها عند الآخرين))[١] فإن تميزها عن اللغة الإشارية تحصيل حاصل، لأن هذه الأخيرة قاصرة ((عن أن تصف منظراً طبيعياً أو وجهاً إنسانياً)).[٢] ولذا كان ميدانها هو العلم، إلى جانب كونها لغة الحياة اليومية.

ولكي ((يحرك الشاعر خيال قرائه... بحيث تجاربهم بقدر الإمكان تقليداً صحيحاً لتجاربه))[٣] فإن عليه أن يقوم بعملية اختيار دقيقة لألفاظه تضع المتلقين في عمق التجربة لا على سطحها. وهكذا يكون لكل شاعر معجمه الشعري الخاص، ويظل اختيار المفردات ((سراً لشاعر نفسه))[٤] في ضوء تجربته الانفعالية.

إن الشعر ((صفة علوية، أي نقل مفاجئ تقوم به الألفاظ تحت تأثير خاص كما يقول الناقد هربارت ريد))،[٥] ولذلك كانت لغة القصيدة لغة تكثيف وغرابة، تتخذ الكلمات فيها ((وزناً أثقل من الوزن الذي تحمله الكلمات نفسها عندما نصادفها في الكلام العادي أو في صفحة جريدة أو حتى في صفحة من الكتابة النثرية))،[٦] مما يشير صراحة إلى أنه ليست هناك كلمات شعرية وأخرى غير شعرية وإنما هناك ثقل خاص لهذه المفردات تكتسبه في الشعر إذ أن ((السياق وحده هو الذي يمنح الألفاظ شاعريتها أو العكس، والشعر الجيد أيضاً هو الذي يُكسب ألفاظه قسوة ونضجاً))،[٧] وهذا ما أكده عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجري في نظرية النظام حين ذهب إلى أن موقع المفردة من السياق هو الذي يمنحها الدلالة المناسبة والمؤثرة.[٨] وبذلك يكون الجرجاني قد ركز ((على عمل العناصر في البيئة اللغوية من أجل إنتاج المعنى، وليس على العناصر ذاتها))[٩] وهو ما اهتم به النقد الحديث، فها هو الناقد الإنكليزي ريتشارد ز يقول: ((إن النغمة الواحدة في أية قطعة موسيقية لا تستمد شخصيتها ولا خاصيتها المميزة إلا من النغمات المجاورة لها... كذلك الحال في الألفاظ فإن معنى أية

---

[١] الأسس الفنية للإبداع الفني، مصطفى سويف، ص٢٨١- ٢٨٢.
[٢] العلم والشعر، إ. أ. ريتشارد ز، ص٣٠.
[٣] قواعد النقد الأدبي، لاسل أبركرمبي، ص٣٤.
[٤] العلم والشعر، إ. أ. ريتشارد ز، ص٣١.
[٥] الأسس الجمالية في النقد الأدبي، د. عز الدين إسماعيل، ٣٤٥.
[٦] الشعر والتجربة، ارشيبا لدمكليش، ص٢٠.
[٧] الصورة الفنية في شعر أبي تمام، د. عبد القادر الرباعي، ص٢٤٥.
[٨] ينظر: دلائل الإعجاز، ص٣٦.
[٩] علم اللغة العام، فردينان دي سوسور، مقدمة المراجع، د. مالك يوسف المطلبي، ص١٠.

لفظة لا يمكن أن يتحدد إلا من علاقة هذه اللفظة بما يجاورها من ألفاظ)).[١]

إن وضع الألفاظ في سياقاتها المناسبة لا يتم اعتباطاً، على الرغم من استغراق الشاعر في لحظات شعرية هي أقرب إلى اللاوعي منه إلى الوعي، فلا مناص للشاعر من اختيار ((الجميل المناسب، والأنيق الحسن))[٢] من الألفاظ، لكي لا يدع ((الحالة الشعرية وما صاحبها من توقد ذهني وإيقاعية ملحة تسرع إلى قوالب مألوفة محددة بجاذبيتها الموسيقية، ومحددة بصداها في النفوس، وكذلك بمضمونها المقرر)).[٣] لأنّ (الشعر... طبع ومهارة).[٤]

ولكي يتم ((تحويل آلام الدم إلى حبر)) كما يقول اليوت،[٥] كان لابد من تأسيس معجم شعري لكل شاعر كبير. ولأن الشعر ذو جلال خاص، ((ولولا هذا الجلال لما عد الشاعر بمنزلة النبي)).[٦] فإن ثمة اشتراطات على الشاعر أن يحيط بها كالوعي والخبرة، والقدرة على استيعاب الحاضر والماضي والإفادة من تجارب المعاصرين والأسلاف[٧] كيما يكون جديراً بملكوت الشعر. وهذا ما كان عليه شعراؤنا الرواد مجسداً بمنجزهم الشعري، ببنائه الهندسي، وتقنياته المتقدمة، ومعجمهم الشعري.

## المعجم الشعري:

لكل شاعر كبير لغة متفردة إنْ على مستوى اللفظة أو على التركيب أو على مستوى البناء. ومنذ العصور الأولى كان ((في كل شاعر مخترع لغة)).[٨] فحين جدد أبو تمام في لغته الشعرية أثار حفيظة النقاد وكان معظمهم لغويين ليس لهم ((بصر بالشعر ونقده))،[٩] فحاكموا الشعر على أساس الدلالات المعجمية، والتزامه بقواعد النحو والصرف. ولكن العصور الأولى لم تفتقد واحداً مثل الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٥هـ) يقول عن الشعراء أنهم: ((أمراء الكلام يصرفونه أنّى شاءوا، ويجوز لهم مالا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى

---

[١] قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، د. محمد زكي العشماوي، ٣٢٠.

[٢] لغة الشعر بين جيلين، الدكتور إبراهيم السامرائي، ١٠.

[٣] دراسات في النقد الأدبي، د. أحمد كمال زكي، ص١٢٣.

[٤] المكان نفسه.

[٥] الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيث درو، ص٣٣٩.

[٦] مفهوم الشعر، د. جابر عصفور، ص٢٨٨.

[٧] ينظر: نفسه.

[٨] مقدمة ديوان (لن)، أنسي الحاج، ص١٤.

[٩] لغة الشعر بين جيلين، د. إبراهيم السامرائي، ١٣٦.

وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده، ومد المقصور، وقصر الممدود، والجمع بين لغاته، والتفريق بين صفاته. واستخراج ما كلت الألسن عن وصفه ونعته، والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقربون البعيد، ويبعدون القريب، ويحتج بهم ولا يحتج عليهم)).[1] وبهذا يقترب الفراهيدي –الذي سبق عصره– من الموقف النقدي المعاصر الذي يؤكد أن ((اللغة فنّ الشعر)) كما يقول بول فاليري[2]. وما دامت ((الألفاظ تَخْلق كما يَخلق كل شيء يمر عليه اصبع الاستعمال في هذه الحياة المتغيرة))[3] فمن حق الشاعر أن تكون له لغته الخاصة التي تعبر بدقة عن تجاربه الانفعالية في لحظات التأسيس الشعري.

ولا يتم تأسيس المعجم الشعري بمعزل عن ذوق الشاعر ومزاجه[4] لأن استعمال مفردات معينة لدى شاعر معين يشير إلى أن حالة نفسية خاصة وراء هذا الاستعمال، ولذلك كان لكل شاعر فنان معجمه الشعري وهو حصيلة تكوينه الثقافي، وقدرته الخاصة في التقاط المفردة التي تعبر عن معاناته.

وفي معاجم شعرائنا الرواد خصوصيات كل منهم فالمعجم هو الشاعر نفسه، فما يميز معجم السياب هو جملة المشبه والمشبه به كما يرى عبد الجبار داود البصري،[5] وهو بتعبير الدكتور جلال الخياط ملئ ((بأدوات التشبيه وأحرف النداء، وعكازات لغوية لا حصر لها))،[6] أي أن معجمه الشعري أقرب إلى التراث منه إلى الأسلوب المعاصر، وهو شيء طبيعي، ولا يعيب السياب، لأن ((أكثر الكتاب أصالة إنما هو إلى حد بعيد راسب من الأجيال السابقة، وبؤرة للتيارات المعاصرة، وثلاثة أرباعه مكون من غير ذاته)) على حد تعبير لانسون،[7] والجملة عند نازك الملائكة ((لم تخرج عن قواعد التشكيل التقليدي للقصيدة فيما كان حراً وفيما لم يكن حرا))[8].

أما جملة البياتي فقد اتسمت "بالتركيز"[9] وقامت على اختراق ((العلاقات

---

[1] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجي، ١٤٣– ١٤٤.
[2] نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، ٣٤٧.
[3] مقدمة شظايا ورماد، نازك الملائكة، ٢:٧.
[4] ينظر: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيث درو، ٨٧.
[5] ينظر بدر شاكر السياب، رائد الشعر الحر، ص٤٠.
[6] الشعر العراقي الحديث، ص١٥٦.
[7] النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، الدكتور محمد مندور، ص٤٠٧.
[8] نازك الملائكة دراسات في الشعر والشاعرة، بنية القصيدة في شعر نازك الملائكة، عبد الرحمن ياغي، ص٧١٧.
[9] النفخ في الرماد، د. عبد الواحد لؤلؤة، ص١٧.

المألوفة بين الكلمات، [والبحث] عن النقيض والتضاد واللامعقول في تلك العلاقات))[1].

كما أن الاستعارة هي أهم ما يميز جملة الحيدري فلا تكاد تخلو قصيدة منها، بل إن القصيدة الواحدة أحياناً تتسع لعدد كبير من الاستعارات.

ولا بد من الإشارة إلى أننا ونحن نسوق هذه العلاقة لا نريد التوقف عندها لأن ما يهم الباحث هو معجم الاغتراب الشعري، ولذلك لم نشأ، أن نمثل لما ذكرنا بالنص، هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن معجم أي شاعر لا يقتصر على الجملة الشعرية بل يقوم على البناء الفني للقصيدة حيث تشكل البنى اللغوية والتصويرية والإيقاعية كلا لا يتجزأ، يعرف الشاعر من خلالها، كما تعرف قسمات وجهه.

أما معجم شعرائنا الخاص بالغربة والاغتراب فقد توافر الباحث من خلاله على أربعة أمور هي: ألفاظ الغربة، وألفاظ الطبيعة، والتجسيد، وألفاظ الصوت وسوف أتطرق لكل حالة بأمثلة محددة خشية الإطالة.

## ألفاظ الغربة:

حفل معجم الرواد بكل الألفاظ التي تدل على الاغتراب والغربة، وما يتصل بهما من أوجاع المكابرة، وآلام المعاناة مثل: الرهيب- الكئيب- الوحيد- الطريد- الشريد- الغريب- الحزين- الهاوية- القبر- العبد- الأسير- الأشباح- الشقاء- اليد البالية- دم البائسين- اللامكان- أحداق الذئاب- الملال- مشلول- المهجور- الحلم المسجى- الشك- وغيرها من الألفاظ والمفردات المشابهة والبديلة. ولم تسقط هذه الألفاظ من معاجم شعرائنا بزوال المؤثر الرومانسي بل استمرت بسبب الخيبات الفردية والجمعية التي عاشوها أو تأثروا بظلالها. وإذا كان حقاً ((إن ذلك المزاج الحزين كان مزاج العصر))[2] فالأولى أنه مزاج شعراء العصر قبل غيرهم.

***يقول السياب في قصيدته ((في غابة الظلام)).***

***عيناي تُحرقان غابة الظلام***

***بجمرتيهما اللتين منهما .؟ .***

---

[1] الشعر العراقي الحديث، د. جلال الخياط، ص١٨١.

[2] علي محمود طه، الشاعر والإنسان، أنور المعداوي، ص٢٣.

*ويفتح السهرْ*
*مغالق الغيوب لي... فلا أنامْ*
*وأسبر الأرض إلى قرارها السحيق*
*ألمّ في قبورها العظامْ*
*فطالعتني -كالسراج في لظى الحريقْ-*
*تكشيرةٌ رهيبةٌ رهيبةْ*
*تُليحُها جمجمتي الكئيبةْ*
*سخرية الإله بالأنام* (1)

تتجوهر القصيدة في عبارة ((عيناي تحرقان غابة الظلام))، فالعين التي تشتمل في بؤبؤها على جمرة تتغذى منها نار جهنم لا يمكن أن تنام. ومن هذه العين /الجمرة/ تتفرع المعاني الأخرى: السهر يفتح أبواب الغيب الموصدة، ومن بؤرة السهاد هذه ينزل الشاعر إلى قرارة الأرض يلم عظام الموتى، ومن بين هذه العظام تروعه تكشيرة تصورَّها تكشيرة جمجمته، فهو -وإن كان حياً- إلا أنه يموت موتاً بطيئاً، فمرضه العضال هو عربون الموت المؤجل إلى ما بعد هذه الحُمّى التي جعلت من كل جماجم الموتى صورة لجمجمته، فالمال واحد. وهكذا نرى أن السياب يدخل في الطبيعة أي أنه يلقي بروحه في الطبيعة.

وفي قصيدتها ((السفينة التائهة)) تبدو نازك الملائكة هيكلاً محطماً تتقاذفه الرياح، بين أقدار قاسية لا ترحم، وموت يحدق بها، ورعود تصطفق فوقها، وهي بين كل ذلك ضالة، تائهة، لا تعرف طريقها؛

*في لجة البحر الرهيب سفينة تحت المساءْ*
*ألقتْ بها الأقدار في لجج المنايا والشقاءْ*
*الريح تصرخ حولها وتضج في ظلم الفضاءْ*
*والموت يضربها ويلقيها على شفة الفناءْ*
*سارت ولا ربّانَ يهديها إلى الشط السحيقْ* (2)

أما البياتي فيرسم في قصيدة ((الموت في الخريف)) صورة كئيبة، فاجعة، لليل الريف: سنديان حزين، وغيوم باكية، ومدخلة، وحان مهجور تخلف عنه

---

(1) ديوانه شناشيل ابنة الجلبي، ٧٠٤/١.
(2) ديوانها عاشقة الليل، ٦١٢/١.

الندامى فبنت عليه عصفورتان عشاً من الدم والدخان؛ والشاعر هنا.. خلافاً للسياب- يلقي الطبيعة على الروح. يقول البياتي:

***عيناك في ليل الخريف إلى المدى تتطلعانْ***
***ماذا وراء الربوة الحمراء؟ غير السنديانْ***
***وسحائب تبكي ومدخنة وحانْ***
***تبني لأمر ما على شباكه عصفورتانْ***
***عشاً من الدم والدخانْ***
***وأنت كالحلم المسجّى، ذابلٌ، دامي الجنان.*** (1)

وفي قصيدة ((انتظار)) يحشد بلند الحيدري ألفاظاً عدة اغترابية ليرسم منها لوحة قائمة:

***يمشي الشتاء بغرفتي متعثراً بظلامها***
***والدفء مشلول القوى جاثٍ على أقدامها***

......................

***والليل داجٍ***
***ورياح كانون الكئيبِ***
***تبادلُ القلب اكتئابي*** (2)

لقد صوّر الشاعر الطبيعة وقد توحدت مع قلقه واكتئابه فلم يعد ثمة فاصلة بين الشاعر وبين الطبيعة، فالغربة شديدة الوطأة ليس على الشاعر فحسب وإنما على الشتاء أيضاً وهو ما قصده الشاعر من خلال تجسيد الصور بصفات محسوسة: (متعثرا بظلامها) و(فوق رغامها) و(العواصف نائحات خلف بابي) إلى جانب الصور المدركة معنى: "الدفء مشلول القوى" و"جاث على أقدامها" و"قلقا يمرغ ضوءه المخنوق".

## ألفاظ الطبيعة:

في كل شاعر مغترب نفس رومانسي هو "محور الذات الحالمة حين تلجأ إلى الهروب من قسوة واقع خارجي، يصبح احتماله.. أكثر من أن يطاق"[3]

---

(1) ديوانه المجد للأطفال والزيتون: ١/٣٥٨.
(2) ديوانه خفقة الطين، ١٣٢- ١٣٣.
(3) علي محمود طه، الشاعر والإنسان، أنور المعداوي، ص٣

والطبيعة أحد ملاذات شعرائنا الرواد في المرحلة الأولى من اغترابهم في أقل تقدير، فربما كان (عالم الطبيعة البريئة مصدر راحة)[1] الشاعر الحزين (بعيداً عن التعقيد والتكلف والرياء الذي يلازم الحياة المادية)[2] فحين ينقطع ما بين الإنسان والإنسان، وعندما يضيق المكان أو الزمان بالشاعر، يقيم هذا فضاءه في داخل ذاته، أو يقيمه خارجها في غابة، أو في كوخ، أو في ريف ناءٍ، ولذلك فلا غرابة إذا ما امتزجت "مشاعر القربى بين الشاعر وبين الطبيعة الريفية بمشاعر الغربة وينصهر لديه الحنين والتمرد في بوتقة إبداعية واحدة"[3] فليست الطبيعة إلا صورة لحياتنا النفسية.

لقد توافر معجم الشعراء الرواد على العديد من ألفاظ الطبيعة –وإن كان يتفاوت من شاعر إلى آخر –كالفراش، والريح، والعشب، والنسيم، والعندليب، والهزار، والبلبل، والبوم، والغراب، والورد، والزهر، والدفلى، والزنبق، والفل، والحقول، والرياض، والربيع، والشتاء، والخريف، والصيف، والصباح، والضحى، والليل، والمساء، والسحر، والنخيل، والبحر، والنهر، والشاطئ، والنجوم، والقمر، والكواكب وغيرها.

يقول السياب في قصيدة (في القرية الظلماء):

***الكوكب الوسنان يطفيء ناره خلف التلالْ***

***والجدول الهدّار يسبوه الظلامْ***

***إلّا وميضاً، لا يزالْ***

***يطفو ويرسب.. مثل عين لا تنامْ***

***ألقى به النجم البعيدْ***

***يا قلب مالك لست تهدأ ساعةً؟ ماذا تريدُ؟***

***النجم غاب وسوف يشرق من جديدٍ، بعد حين*** (        ٤)        (

إنهُ كهف من الصور السود:

كوكب يركن إلى النوم خلف التلال، وجدول غارق في الظلام، ووميض نجم بعيد يحتضر، مثل عين سهّدتها أوجاعها، وقلب مضطرب قلق، قد راعه هذا

---

[1] مواكب جبران، نص وتحليل، د. عناد غزوان، م الأقلام، ع٧، تموز، ١٩٨٧– ص٨٠–٨١

[2] المكان نفسه.

[3] واقع القصيدة العربية، الدكتور محمد فتوح أحمد، ١١٤.

[4] ديوانه: أزهار وأساطير، ٩٣/١

الذي يجري أمامه. ولكن يعبّر الشاعر عن اختناقه المستمر، استخدم الفعل المضارع: يطفيء، ويسبر، ولا يزال، ويطفو، ويرسب، ولا تنام إشارة إلى تجدد المأساة، واستطالة الاغتراب ويتشبث الشاعر بأمل كاذب حين يتصور أن النجم الذي غاب سيشرق مرة أخرى. فالتشبث بما هو آتٍ إحدى وسائل الشاعر في مواجهة أحزانه.

وفي قصيدتها "جامعة الظلال" تقول نازك:

***ومرَّ علي زمان بطيء العبورْ***
***دقائقه تتمطى ملالا كأن العصورْ***
***هنالك تغفو وتنسى مواكبها أن تدورْ***
***زمانٌ شديد السواد، ولون النجومْ***
***يذكرني بعيون الذئابْ***
***وضوء صغير يلوح وراء الغيومْ***
***عرفتُ به في النهاية لون السرابْ***
***ووهم الحياةْ***
***فوا خيبتاهْ!*** (١)

كل شيء عند نازك يستحيل إلى رماد، إلى عدم، زمانها الماضي بطيء إلى الحد الذي كانت فيه الدقيقة تساوي عصرا! وإلى جانب ذلك فهو حالك إلى الدرجة التي برزت فيه النجوم وكأنها عيون ذئاب لا كوى ضياء! أما ما شع وراء الغيوم من بصيص فهو سراب: ترى هل حقا عشقت نازك الطبيعة لأنها "مظاهر الكون، وهي الحياة.. وكان من أثر الهيام أن ألقت بنفسها في أحضانها، ودعت إلى ارتيادها والعيش في ظلالها لأنها ملاذ الإنسان في هذا العالم الرهيب" كما يقول الدكتور أحمد مطلوب؟[٢] أن نصها الشعري لا يشي بشيء من ذلك لأن نازك تُسقط ما في ذاتها من حزن، ووجع، وغربة فتكسو عناصر الطبيعة بالسواد، والضباب وتقتل كل جمال، وإشراقٍ فيها، وتلك مسألة خاضعة للاسقاطات النفسية التي ترى في الطبيعة على وفق الحالة النفسية.

أما البياتي –فهو مثل زميليه– يقدم في قصيدة "وراء السراب" صورةً دامية لشخصه: فهو طير جريح يحمل بمنقاره زهرة مدّماة ألقاها بين يدي حبيبته،

---

[١] ديوانها شظايا ورماد، ٢:٩٩.
[٢] نازك الملائكة، دراسات في الشعر والشاعرية، لغة نازك الملائكة ص٦٠٧

فالغاب عند البياتي لم يكن ملاذ الشاعر من الخوف، يستظل بظله، ويستمتع بأمانه، بل أصبح مزار الطير الجريح، يقول:

| | |
|---|---|
| ***رجعتُ إليك كطير جريح*** | ***يعود من الغاب عند المساءْ*** |
| ***يلوك بمنقاره زهرة*** | ***ملطخة ببقايا دماءْ*** |
| ***فألقى إليك بأشلائها*** | ***وعاد جريحا كما هو جاءْ*** |
| ***يرّف بعيدا وراء السراب*** | ***ويطوى الصحارى صحارى الظماء***[1] |

وفي قصيدته "صورة في كأس" يخفف بلند الحيدرى المأساة فعلى الرغم من أن شعاع البدر يحوم في أرجوحة قائمة إلا أنه –وشبابه مورق الظل تائه في الأحلام الناعمة –جذلان من جذل تلك الأحلام **والأوهام:**

***يكفي من البدر شعاعاته***
***تحوم في أرجوحة قاتمهْ***
***يأسرها الليل بظلماتهِ***
***فتنثني ساخرة باسمهْ***
***كأنها أشباح حلم غفت***
***في ظل أجفان الدجى الساهمهْ***

***

***فذا شبابي مورق ظلّهُ***
***يتيه في أحلامه الناعمهْ***
***يحوم في روضة أوهامهِ***
***جذلان من أُشذائها الهائمه*** (٢)

وهكذا نرى أن ورود هذه الألفاظ كثيرا ما يكون بشكل ثنائيات متضادة، فالربيع إلى جانب الخريف، والليل بجوار المصباح، والظلام مع الضياء، وهكذا.

---

(١) ديوانه: ملائكة وشياطين، ٥١/١
(٢) ديوانه: خفقة الطين، ١٠١

## ألفاظ الصوت

تفاوت إحساس الشعراء الرواد بأهمية ألفاظ الصوت مما أفضى إلى تفاوت في استعمالها نوعياً. فإذا كان "الصوت في الكلمة الشعرية يلعب دوراً هاماً في تفسيرها ومضمونها"[1] فالأحرى بالألفاظ التي تدل على الصوت أن تلعب هذا الدور، لأنها فضلاً عما تمنحه للقصيدة من تجسيد صوري، ورنين إيقاعي، فإنها تعكس عمق تجربة الشاعر الانفعالية بتكثيف شعوري ودلالي معاً. ويتقدم السياب في هذا الميدان على الآخرين لأنه "ذو إحساس حاد بالصوت في معنى الكلمة حينا وفي لفظها حينا آخر"[2] وربما كان ذلك لأنه "ذو مزاج حسي حاد"[3]. يقول في قصيدة "غريب على الخليج":

***الريح تلهث بالهجيرة، كالجثام على الأصيلِ***

***وعلى القلوع تظل تُطوى، أو تُنشّر للرحيلِ***

***زحم الخليجُ بهن مكتدحون جوّابو بحارِ***

***من كل حافٍ نصف عارى*** (4)

***إلى أن يقول:***

***ويهّد أعمدة الضياء بما يصّعد من نشيجِ***

***أعلى من العبّاب يهدر رغوه ومن الضجيجِ***

***صوت تفجّر في قرارة نفسي الثكلى، عراق***

***كالمدّ يصعد، كالسحابة كالدموع إلى العيون***

***الريح تصرخ بي: عراق***

***والموجُ يعْول بي: عراقُ، عراقُ، ليس سوى عراق*** (5)

إن ألفاظ الصوت: لهاث، ويهدر، والضجيج ونشيج، وصوت، وتصرخ، وتعول، امتلأت حتى أقصاها بالتجسيد لأن الشاعر زاوج فيها بين الاستعمالات المجازية: الريح تلهث كالجثام على الأصيل –كالمد يصعد، الريح تصرخ– الموج يعول، وبين الأفعال والأسماء المضعّفة: يسرّح –محيَّر– يهّد– يصعّد– العبّاب–

---

[1] في الرؤيا الشعرية المعاصرة، د. أحمد نصيف الجنابي ٩١

[2] بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر، عبد الجبارد اود البصري، ص٣٩

[3] للعاصفة لا للريح، محيي الدين اسماعيل، ١٥٧

[4] ديوانه: أنشودة المطر، ٣١٧/١

[5] نفسه ص٣١٧–٣١٨

تفجّر،

كما أن خروج الأفعال يهدر، وتصرخ، ويعول، من دلالاتها اللغوية إلى دلالات صوتية جاءت لتتضامن مع تكرار كلمة عراق" سبع مرات في بيان انسحاق الشاعر تحت وطأة غربة قاسية، وحنين طاغ إلى الوطن، وكأن روح السياب هي التي كانت تتحدث بما انطلقت الطبيعة معها في بوتقة موضوعية/ وجدانية/ فنية مزدوجة توحدّت الذات فيها بالموضوع بتلقائية واعية. ويستعمل السياب نوعاً آخر من ألفاظ الصوت هو الرباعي المضاعف مثل هسهس، وغمغم، ووسوس، وسقسق.[1] ففي قصيدة "يا نهر" استعمل الفعل توسوس:

***هيهات يسمع، إذ توسوس في الدجى، أصداء آه***

***بالأمس أطلقها لديك ترن في جرس الخفيف*** (٢)

***كما استعمل الفعل نفسه في قصيدة "تموز جيكور":***

***والنخل يوسوس أسراري***

***جيكور ستولد.. لكني***

***لن أخرج فيها من سجني*** (٣)

إنّ للفعل المذكور دلالة مضاعفة من الإيحاء فضلاً عن استعماله مجازياً، مما أفصح عما أوحاه الشاعر من الهمس بأدنى درجاته ربما إلى الدرجة التي يتماثل فيها مع الصمت تعبيراً عن تعب الشاعر وإعياء صوته المشبع بآه الحزن.

وفي قصيدة "رنين المعول الحجري" يبلغ السياب درجة نوعية قصوى من تجسيد الصوت:

***رنين المعول الحجريّ في المرتجّ من نبضي***

***يدمّر في خيالي صورة الأرض***

***ويهدم برج بابل، يقلع الأبواب،***

***يخلع كل آجرّةْ***

***ويحرق من جنائنها المعلّقةِ الذي فيها***

---

(١) لم يقتصر السياب على استعمال هذه الصيغة من الأفعال على الفاظ الصوت، بل استعمل دغدغ، وعسعس مثلا، ويفسر الدكتور خليل إبراهيم العطية ذلك بأنه كان طلباً لموسيقية المفردة.. وهرباً من الرخاوة". ينظر: التركيب اللغوي في شعر السياب، ص٦٧.

(٢) ديوانه: المعبد الغريق، ١٧٠/١

(٣) ديوانه: أنشودة المطر، ٤١٢/١

*فلا ماءٌ ولا ظلٌ ولا زهرة* (1)

جو عاصف، وملئ بأصوات التفجير والتدمير والتمزق: ومن أين للسياب، تلك القوة التي يحتمل فيها المعول الحجري برنينه الشرس وهو يهوى على نبض الشاعر المرتج، فيدمر خياله، وهو مركز تصوراته وانديباحاته، ثم ليقضي أمام عينيه على معالم حضارة يتعشقها الشاعر، ويتسربل أجواءَها: يتهدم برج بابل، وتقلع أبوابه، ويخلع آجرّه، وتحرق الجنائن المعلقة، وهكذا يقود "الرنين" المرعب إلى مجموعة أفعال تتصل به، وتتفرع عنه، يدمر –يهدم –يقلع– يخلع يحرق وكلها أصوات مفزعة تتداخل مع بعضها لتحدث عاصفة من الأصوات القاتلة والمدمرة.

ولنازك –كما للسياب– إحساس مرهف اتجاه ألفاظ الصوت، اسبغت عليها من روحها القلقة لما يمنحها تجسيداً، تقول الشاعرة:

| | |
|---|---|
| *أصيخ إلى همسات اليمام* | *وأسمع في الليل وقع المطرْ* |
| *وأنّات قمريةٍ في الظلام* | *تغنّي على البعد بين الشجرْ* |
| *وآهات طاحونة من بعيد* | *تنوح المساء وتشكو الكلالْ* |
| *تمر على مسمعي بالنشيد* | *وتفتأ تصدح خلف التلالْ*[2] |

في النص: تلتقط ذات الشاعرة الحزينة في سكون الليل المهيب أصواتاً شتى تثير الشجى، وتستثير الوجدان، وتبعث على الحزن والتأمل، من همس ووقع وأنين وآهات وغناء ونواح، وكلها ألفاظ أشاع خروجها إلى دلالات مجازية جوا من الرهبة الممزوجة بالحزن الشفيف. ففيما اعتزلت الشاعرة المجتمع، اصطنعت لنفسها هذا المحراب المسكون بالتوجس، واتخذت من اليمام، والمطر، والقمرية، والطاحونة سمّاراً لها في وحشتها.

أما عند البياتي فإن ألفاظ الصوت تأخذ منحى آخر ليس له القتامة التي نستشعرها عند السياب والملائكة:

*دقّت الساعاتُ في قلب الضبابْ*

*نبحتْ عبر الميادين الكلابْ*

---

(1) ديوانه شناشيل ابنة الجلبي ٧٠١/١

(2) ديوانها عاشقة الليل ٥٧٧/١

***وأنا أدفن رأسي في كتاب***

***ابداً اسمعك الليلة عبر ألف باب*** (١)

***أبدا تنعب في الأرض الخرابْ***

***أبدا تأكل من لحمي***

***وتستلقي على صدري اضطرابْ***

***أيها المستنقع الآسن يا صوت الغرابْ***

***قدمي غاصت بأوحالك***

***يا صوت الغراب*** (٢)

تظهر الأفعال دّق –نبح– تنعب بدلالاتها المعجمية ولذلك قصرت عن أداء دور أكثر فاعلية في إيضاح الصورة، وتجسيد حنين الشاعر، ولكن الشاعر يستدرك هذا القصور فيركز على الغراب ودلالته الشؤمية فصولهُ مستنقع آسن، وقدم الشاعر تغوص بأوحال هذا المستنقع وبذلك يكون النصف الثاني من النص الشعري –وبسبب النسبة البلاغية– قد اقترب من حالة الشاعر النفسية.

ويبدو أن بلند الحيدري لم يحفل كثيراً بألفاظ الصوت ولذلك فقد ندرت في شعره، ولكنه حين يستعملها فبطاقة ايحائية بالغة، يقول الشاعر في قصيدة "إلى مدينتي":

***يقال ما أتعس ما يقالْ***

***فبيتُنا كئيبْ***

***تنعبُ في وحشتهِ الظلالْ***

***ودربنا غريبْ***

***قد هجرتْ سمرته الأطفالْ*** (٣)

الفعل "تنعب" هو الدال على الصوت، وعلى الرغم أن الشاعر لم يكرره، فقد شحن الصورة الشعرية بما أراد الشاعر من زخم انفعالي يعبر بدقة عن قلقه وحزنه، على مدينته، لا سيما أن الشاعر استعمله في تركيب استعاري مؤثر "تنعب الظلال" فقد جسد "الظلال" وكأنها "أغربة" سود استوطنت خرائبها. ونلحظ في النص نفسه تكرار الفعل "يقال" سبع مرات لتضخيم الحدث، وقد لعب التكرار

---

(١) يلحظ اختلال الوزن

(٢) ديوانه النار والكلمات ٦٤٩/١–٦٥٠

(٣) ديوان خطوات في الغربة ص٨٠

إلى جانب الاستعارات الخمس التي وردت في النص، دوراً في تأكيد الأخبار التي أقضّت مضجع الشاعر، وملأت حياته بالظلال القاتمة، وبذلك يقف المتلقي على الاغتراب الذي يعيشه الشاعر، ويستشعر حجم عذابه.

## التجسيد والتشخيص:

إلى جانب ما مر من عناصر المعجم الشعري فقد وجد الباحث أن الشعراء الرواد يكثرون من تبادل المحسوس والمعنوي، فيتحول المعنوي إلى محسوس قصد تجسيد تجربة الشاعر الانفعالية واستكمال بناء الصورة الشعرية، والتأثير في المتلقي، فلم توجد اللغة إلا "للتعبير والتوصيل والتأثير"[1].

***يقول السياب في قصيدة "اتبعيني":***

***أمس جاء الموعد الخاوي.. وراحا***

***يطرق الباب على الماضي، على اليأس.. عليا*** ([2])

فقد منح الشاعر الموعد الخاوي صفة الكائن الحي الذي يطرق الباب وبذلك عبر عن خيبته في موعد خاو لم يتحقق.

وتوغل نازك الملائكة في هذا المظهر الفني لأنها لا ترى في الحياة غير التفاهة والعدم لذا فقد اكسبت غربتها الروحية صفة الكائنات المحسوسة فالذنوب، والحماقات، تبكي تحت وطأة الحزن الكبير، والندم العظيم:

***انتهى اليوم الغريبْ***

***انتهى وانتحبت حتى الذنوبْ***

***وبكت حتى حماقاتي التي سميتها***

***ذكرياتي*** ([3])

ويعاني البياتي من خيبة مزمنة بسبب انتكاسات الثورة التي كرس شعره لها، فها هي تلاحقه ولجلده: فالأفكار لم تعد غير جثث تتعفن إلى جانب لحوم الخيل والنساء، لأنها باتت وسيلة للشر:

***أيتها الأرض التي تعفنت فيها لحوم الخيل والنساء***

***وجثث الأفكارْ***

---

[1] التركيب اللغوي في شعر السياب، د. خليل العطية، ١٤٥.

[2] ديوان أزهار وأساطير ٣٦/١

[3] ديوانها شظايا ورماد ٩٣/٢

*أيتها السنابل العجفاءْ*

*هذا أوان الموت والحصادْ* (1)

إن صورة الأفكار/ الجثث المتعفنة واضحة، مقززة، لأن الصورة الشعرية ككل مرسومة باللونين: الأسود والأحمر فالحزن إلى جانب التحفز، والموت إلى جانب الحياة، والزرع إلى جانب الحصاد.

ولبلند تنويعاته في هذا التجسيد لأنه يعمق اغترابه الروحي ويدفعه دفعاً إلى التعبير بدقة عن امتلائه المأساوي وهو أحياناً يذهب إلى أبعد مما ذهب إليه زملاؤه، فإذا كان هؤلاء قد أنزلوا المعنوي منزلة المحسوس فبلند ينزل المحسوس منزلة المعنوي فيكسبها حدوداً وأبعاداً مادية قصد تكثيف الإيحاء وذلك يشير إلى تساوي "المعنوي والمحسوس في بصيرته"[2] وكذلك جعل من الملح المصفر ما يشبه الوباء فهو في أثره يتساوى مع أثر البهتان:

*لن نقلب الفنجان يا صديقي*

*لأننا*

*نؤمن أن الأرض للإنسان*

*بليلها وصبحها*

*بملحها المصْفر كالبهتان* (3)

إن ما عاناه الشاعر من البهتان، قد الجأه إلى أن يمنحه صفة المحسوس، كما أن ما عاناه من الآمال الكاذبة/ الأوهام قد دفعه إلى انكسار صفة الملح المحسوس وبذلك عبر عن جذر الغربة الضارب في أعماق روحه المنكسرة.

## مستويات الأداء اللغوي

لا يخرج أداء الشعراء الرواد عن واحد من ثلاثة مستويات هي: الأداء بالكلام المحكي، والأداء بالموروث، أما الأداء الثالث فهو الذي تحرر من كليهما.

---

(1) ديوانه قصائد حب على بوابات العالم السبع ٣/١٨.

(2) واقع القصيدة العربية، د. محمد فتوح أحمد، ١١٨

(3) ديوانه رحلة الحروف الصفر، ٤٢

على أننا حين نشير إلى مثل تلك المستويات، فإننا لا نقصد التقاطع والاستقلالية في النص الواحد. إذ أننا نجد تلك المستويات مجتمعة في نص واحد. وما هذا التقسيم إلا لغرض الدراسة النقدية.

## الأداء بالكلام المحكي:

يبدو أنه لا بد من الاحتراس ونحن نتناول الكلام المتداول أو المحكي، لبيان ما هو المقصود بهذا النوع من الكلام. لقد كان استخدام لغة التخاطب اليومية جزءاً من بيان المدرسة الرومانسية، فخلافاً لما درجت عليه المدرسة الكلاسية من تقسيم الألفاظ على وفق تقسيم طبقات المجتمع، فإن الرومانسية لا تفرق بين كلمات وأخرى "فلا وجود لكلمات نبيلة وأخرى مبتذلة، بل يمكن أن يكون للكلمات المألوفة المبتذلة معنى رفيع يسمو بها في موضعها من الصورة إلى مالا يصل إليه سواها من الكلمات"[١]. كما لا يخفى أن المدرسة الواقعية دعت هي الأخرى إلى استعمال لغة التخاطب تقرباً من الجمهور. وهنا ينبغي ملاحظة عدة أمور أساسية ومهمة: فاستخدام المفردات لا يتم في ضوء فصاحتها من عدمها وإنما على وفق حاجة الشاعر الانفعالية/ الفنية المزدوج، والشاعر الفنان هو القادر على إعادة خلق المفردة وتحويلها إلى طاقة شعرية إيحائية كبيرة تنفتح على ثراء معنوي وتصويري لا حدود له. كما أن ما قصده شعراء كبار مثل ورد زورث واليوت إلى إيصال الشعر بلغة التخاطب أريد منه بالتحديد "المادة الغفل" في بيئة هذه اللغة على حد تعبير اليوت[٢].

وفي موضوع الاغتراب والغربة في شعر الرواد نطالع نصوصاً اشتملت على الفاظ من اللهجة العامية، وعلى إشارات، وأمثال وأغان شعبية تداولها الناس وباتت مشهورة على السنتهم. والشاعر قد يوظف أيا من هذه الإشارات إذا وجد فيها ما يستجيب لحالته الانفعالية، ويشكل منها قيمة فنية جديدة.

وقد عُرف السياب باستعمالات موفقة لألفاظ دارجة رآها –دون غيرها– مطمئنّة لتجربته "فاللفظ الشعبي لدى السياب طرى إذ ينتزع منه.. أسمال التكرار ويحذف ما تلف فيأتي وكأنه ولد جديدا طرياً مستساغاً"[٣].

---

[١] دراسات ونماذج من مذاهب الشعر ونقده، د. محمد غنيمي هلال، ص٨٦

[٢] ينظر: قضية الشعر الجديد، د. محمد النويهي، ص٢٢

[٣] بدر شاكر السياب والحركة الشعرية في العراق، محمود العبطة، ١١٠.

***يقول في قصيدة "غريب على الخليج"***

***ما زلت أضرب، مترب القدمين، أشعث في الدروب***

***تحت الشموس الأجنبية***

***بين احتقار، وانتهارٍ أو "خطيّةٌ"***

***والموت أهون من "خطيّةٌ"*** ( [1] )

لا شك في أن السياب لم يلتجئ بسبب القافية إلى مفردة "خطية" بل لأنه وجدها معبرة أصدق تعبير عن حالته المزرية البائسة في الكويت، فهو منسحق تحت رحى غربة قاسية ليس له فيها نصير بعد أن اضطرته ظروفه السياسية إلى ترك بلاده والالتجاء إلى إيران ثم الكويت تعوزه الصحة كما يعوزه المال والاستقرار والأمان. ولذلك أصبحت هذه المفردت جزءاً أصيلاً وطبيعياً من نسج القصيدة لا يشعر المتلقي أنها نشاز أو متكلفة، أو في غير سياقها. وفي قصيدة "رسالة" يستخدم الشاعر كلاماً شعبياً على لسان ابنته بعد أن يكسبه من روحه، ما يضعه في مستوى معماره الفني:

***ويا حديثك عن "آلاءَ" يلذعها***

***بعدى فتسأل عن بابا "أما طابا"؟***

***أكاد أسمعها***

***رغم الخليج المدوّي تحت رغوته*** ( [2] )

فالسؤال على لسان الصغيرة عن الأب الغائب المريض لا يمتلئ، انفعالاً وفناً، بغير "أما طابا" كما جاء وقوعه بعد كلمة تماثله في الموسيقى "بابا" ليرتفع به إلى مستوى تجربته الشاعر: الإنسانية والشعرية على حد سواء. وقد ضمن السياب شعره –غير الألفاظ المتداولة– الكثير من الأغاني إذ وجد فيها ما يستعين به على أداء معنى لا تحتمله البدائل. وإذا كان الشاعر "يستخدم الفلكلور كعنصر أساسي من عناصر بناء قصائده مما يعطي لهذه القصائد طعماً خاصاً ورائحة شعبية"[3] فالأمر يصدق على التراث، يقول الشاعر في قصيدة "أم البروم":

***رأيت قوافل الأحياء ترحل عن مغانيها***

***تطاردها، وراء الليل، أشباح الفوانيس***

---

[1] ديوانه أنشودة المطر، ١:٣٢١

[2] ديوانه شناشيل ابنة الجبلي، ٧٠٩/١

[3] أدباء معاصرون، رجاء النقاش، ٢٣١

***سمعت نشيجَ باكيها***

***وصرخةَ طفلها، وثغاء صادٍ من مواشيها***

***وفي وهج الظهيرة صارخاً "يا حاديَ العيسِ"***

***على ألمٍ مغنّيها*** (1)

إنّ "يا حادي العيس" مقطع من قصيدة تُغنّى مقاماً يقول مطلعها:

***لما أنا خوا قبيل الصبح عيسهُمُ***

***وحمّلوها وسارت بالهوى الإبل***

أما المقطع المذكور في قصيدة السياب فهو إشارة إلى البيت:

***يا حاديَ العيس مهلاً كي أودِّعهم***

***يا حاديَ العيس في ترحالك الأجلُ***

لأنّ رحيل الأموات وقد هُدمت قبورهم يشبه رحيل الأحباب، وحين وقف العاشق يودع أحبابه وقد سار بهم الحادي فقد وقف السياب –في عز الظهيرة– يودع الأموات وهم عنده أحياء وكأنما تصور نفسه واحداً من هؤلاء الموتى وقد هدم قبره، وذُرّت بقايا جسده في الهواء دون اعتراض من أحد أو أسىً من آخر.

واستعملت نازك من الألفاظ المحكية (غنوة) و(حلوة)، وملاحن[2].

ويرى الدكتور أحمد مطلوب أن استعمالها تلك الألفاظ كان تأثراً بشعر محمود حسن اسماعيل وعلي محمود طه وإبراهيم ناجي[3] ولكن نازك الملائكة تستمر في استعمال لفظتي (غنوة) و(حلوة) في ديوانها (يغير الوانه البحر).

تقول في قصيدة (الماء والبارود):

***وسبع مرّاتٍ سعتْ باكيةً بين الصفا والمروهْ***

***تحمل فوق خدها وردة حزن حلوةْ***

***ودمعها وحزنها على شفاه الريح***

---

[1] ديوانه المعبد الغريق ١٣٠/١

[2] يقول الدكتور إبراهيم السامرائي "وفصيح العربية لا يثبت هذا ولكنه استعمال جديد طرأ في شعر السياب والحيدري وغيرهم من شعراء هذا الجيل" ينظر: لغة الشعر بين جيلين، ١٧٢.

[3] نازك الملائكة، دراسات في الشعر والشاعرة، لغة نازك الملائكة، ص٦١٨

***تنهيدة وغنوةٌ*** ١) (

لا يرى الباحث أن الشاعرة موفقة في استعمال اللفظين: (غنوة) و(حلوة)، لأن الأم –وهي هاجر زوجة سيدنا إبراهيم، التي تسعى بين الصفا والمروة خائفة على طفلها الظامئ لا تحمل وردة حزن حلوة، ثم كيف تكون وردة الحزن حلوة؟! أما لفظة "غنوة" فهي الأخرى لم تقع الموقع الفني المناسب لأنّ السياق العام مشحون بالرعب والفزع والترقب فأين كل ذلك ممّا توحي به (الغنوة) خلافاً لمشاعر الأم هاجر وأيضاً خلافاً لمشاعر الشاعرة التي يفترض أنها تعيش أجواء المأساة، وتستدعي ظروفها ! ويبدو أن الشاعرة اضطرت لاستخدام المفردتين المذكورتين استجابة لدواعي القافية ليس إلا.

وتوافر شعر البياتي على الكثير من اللمسات الشعبية، فالبياتي "أحد الشعراء المبكرين الذين كرسوا لغة الواقع والحياة الأدبية الجديدة في الشعر واصلّوها في عملهم الإبداعي":[٢]

***يا عندليب الموتِ***

***يا مخالب الظهيرةْ***

***مدّي إلى بئر حياتي المظلم الضفيرةْ***

***ولملمي الآنية الكسيرةْ***

***ودثريني فأنا "بردانُ في الظهيرةْ"*** ٣) (

لفظة (بردان) ذات نكهة شعبية وضعها الشاغر في موقعها المناسب من السياق الشعري بتأثير جملة "دثريني" التي سبقتها، وكذلك بما تثيره شبه الجملة (في الظهيرة) من أجواء الصيف الحارة. ولعل تكرار صوت "الراء" في كامل السطر الشعري قد جعل منها جزءاً لا يتجزأ من النسيج الشعري وليست طارئةً عليه، أو منفصلة عنه. ولكن الشاعر يخفق في توظيف المثل الشعبي "لعين بصيرة واليد قصيرة" في مقطع آخر من القصيدة نفسها حين يقول:

***فالعين يا حبيبتي بصيرة***

***لكنْ يدي قصيرةْ***

***وأمنياتي فجّة ضريرةْ*** ١) (

---

[١] ديوانها، يغير الوانه البحر، ص٣٩

[٢] دير الملاك، د. محسن اطيمش، ١٩٢-١٩٣.

[٣] ديوانه، النار والكلمات، ١/٦٩٠

فقد اكتفى الشاعر بتوزيع المثل على سطرين شعريين قانعا بما زاد عليه من سطر عن الأمنيات الفجة الضريرة من دون أن يشحنه بطاقة إيحائية، وتلك نتيجة طبيعية للتوظيف الحرفي.

ولبلند التقاطاته من الكلام المتداول، والشعبي، وأحياناً الدارج. ففي إحدى قصائده يستعمل تركيب "ما شفتها" العامية:

***لن أراها***

***كان حلما ذلك الوعد الذي شد خطاها***

***لن أراها***

***لن أراها***

***ربما "ما شفتها" يوما ولم أدرك رؤاها*** (٢)

وأرى أن الشاعر أخفق في استعمال هذا التركيب، لأنه -التركيب- لم يستطع أن يكون بديلاً عن تركيب "لن أراها" الذي كرره الشاعر ثلاث مرات وأراد أن يجيء ببدل له متحاشياً تكراره أربع مرات، وكان بإمكان الشاعر أن يشحن اللفظ الدارج بإيحائية أعمق، ولذلك فقد هبط تنامي الصورة، وانخفض توتر القصيدة بسبب اقحام التركيب العامي دون ضرورة فنية أو وجدانية. على أن الشاعر يلتقط الشخصية الشعبية (ساعي البريد) وينزع عنها دلالتها التبشيرية التي عرف بها بين الناس، ويخرجها إلى دلالة جديدة عبرت عن مشاعره الاغترابية وتلك هي المفارقة الطريفة:

***ساعي البريدْ***

***ماذا تريدْ..؟***

***أنا عن الدنيا بمنأى بعيدْ***

***أخطأتَ..***

***لا شك فما من جديدْ***

***تحمله الأرض لهذا الطريدْ*** (٣)

---

(١) نفسه، ٦٩٠-٦٩١

(٢) ديوانه، أغاني المدينة الميتة، ٢٩-٣٠

(٣) ديوانه، أغاني المدينة الميتة، ٣٨

الساعي هنا رمز الآخرين الذين اعتزلهم الشاعر، ولذلك فلا جديد يُرجى من هذا المخاطب ولو أن الشاعر قدم الساعي رمزاً آخر، لما احتفظ النص بهذه المفارقة، والمفارقة هي التي تصدم القارئ، وتقلق هدوءه. ويقدم الشاعر مفارقة مثيرة حين يقول:

***العدل أساس الملكِ***

***-صه، لا تحكِ***

***-ماذا؟***

***-العدل أساس الملكِ***

***-كذب، كذب، كذب***

***-الملك أساس العدلِ***

***إنْ تملكْ سكّينا حقك في قتلي*** [1]

فقد قلب العبارة المأثورة (العدل أساس الملك) وفي هذا اغتراب لغوي، ومفارقة هزّت نمطية الموروث.

## الأداء بالموروث

لم يكن شعراؤنا الرواد بعيدين عن التراث في أية مرحلة من مراحل تطورهم الشعري، والثقافي باستثناء بلند الحيدري.[2] فالموروث الفني والإبداعي جزء من حضارة الأمة، وليس في مقدور المبدع المعاصر أن يوليه ظهره تحت أية ذريعة، وشعر القدامى على وفق هذا المنظور "نهر هائل يروي الحياة كلها" ععلى ما يرى ستيفن سبندر.[3] ولذلك كان على الشعراء أن ينهلوا منه لكي لا يتحول إلى "بحيرة راكدة تفصلهم عنها حواجز صخرية"[4].

إن احتفاظ الموروث في الكثير من جوانبه وتجاربه بأسرار لم تُفضّ بعد،

---

[1] ديوانه، حوار عبر الأبعاد ص٢٥

[2] كان بلند يشعر بنفور من التراث، كما كان يتابع العربية من خلال الأدب المترجم، وفي مرحلة لاحقة يذكر أنه تأثر بأبي العلاء المعري، وبأبي نواس وفي مرحلة أقرب يتأثر بالشعراء محمود حسن اسماعيل، والياس أبي شبكة، وعمر أبي ريشة. ينظر: مقابلة مع بلند الحيدري، أجراها يوسف الصائغ، م الأديب المعاصر، العدد٥، المجلد الثاني، تموز، ١٩٧٣- الصفحات ١٠٣-١٠٥-١٠٦

[3] الحياة والشاعر ١٠٤

[4] المكان نفسه

وأعماق لم تستكنه لحد الآن هو الذي يغري الشاعر المعاصر بالعودة إليه واستلهامه مضامين وشخوصاً. وقد تراوحت علاقة شعرائنا بالتراث بين الاقتباس والتضمين والإشارة العابرة، والإشارة المركزة، فضلاً عن استعمال المفردات التراثية، وسوف أسوق مثالاً محددا للأداء باللفظة القديمة وآخر للأداء بالرمز، أو الأسطورة، أو الحكاية تجنباً للإطالة:

***في قصيدة "إقبال والليل" يخاطب السياب زوجته بقوله:***

***حبَّبتِ لي "سُدَف" الحياة، مسحتها بسنا النهار (١)***

فهل ثمة ضرورة فنية لاستعمال (سُدَف)؟ يريد الشاعر أن ينقل لزوجته صورة دقيقة عن قتامة حياته التي كانت زوجته وراء تجاوزها وربما وراء استحالتها إلى ضياء. فاستخدم المفردة "سُدَف" وهي لهذا أكثر التصاقاً بتلك الحياة السوداء التي عاشها الشاعر، وكان بإمكان السياب استخدام لفظة "ظلم" ولكنه آثر تلك التراثية لأن "السدَف" لم تدرك بعد الكهرباء وغيرها من مبتكرات الحضارة الجديدة، فهي موغلة في الظلام، والسواد، والقتامة بكل ما تشتمل عليها من خوف، ورعب، وعدم اطمئنان ولهذا فقد كان الشاعر موفقاً في توظيف المفردة من ناحية التوصيف لتلك الحياة، وأيضاً من جهة ضخامة العمل الجليل الذي أدته الزوجة الوفية تجاه الزوج المريض، وليس هذا الأمر غريباً على شاعر كبير كالسياب برز عنده "روح الشعر العربي التقليدي.. بجزالة اللفظ وحسن السبك"[٢].

أما نازك الملائكة فهي ذات ثقافة عربية عالية ولكنها –ناقدة– متناقضة في فتاواها اللغوية: فقد دعت إلى إجراء تغيير جوهري على المعجم الشعري بترك "استعمال طائفة من الألفاظ التي كانت مستعملة في القرن المنصرم"[٣] ولكنها نفسها، عادت واستعملت تلك الألفاظ "في مرحلتها الشعرية الجديدة بعد أن رأتها نافرة"[٤] ففي قصيدة "ويبقى لنا البحر" تستعمل كلمة زبرجد، تقول: سألت عن البحر، هل تتغير ألوانُهُ؟

***ويصبح أخضر مثل اخضرار العيون الحزينة***

---

(١) ديوانه، شناشيل ابنة الجلبي ٧١٨/١

(٢) مقدمة ديوان بدر شاكر السياب، ناجي علوش، ص ب ب ب.

(٣) مقدمة ديوان شظايا ورماد، ٩–١٠

(٤) نازك الملائكة دراسات في الشعر والشاعرة، لغة نازك الملائكة، أحمد مطلوب، ص٦٠٣. وقد نظم الدكتور مطلوب كشفا بطائفة من الألفاظ التي نهت عن استخدامها ثم عادت واستخدمتها لارتباطها "بالموضوعات التي نظمت فيها والأجواء التي تتم عليها". ينظر: نفسه ٦٠٢–٦٠٤

***ومثل زبرجد نهر النهاوند في قعر حزني*** (1)

طابع القصيدة العام تجريدي، اطلقت الشاعرة من خلاله العنان لخيالها ليسبح في تحولات البحر الذي يعني عندها "الحياة والتدفق"، واللون الأخضر واحد من تحولات البحر، والزبرجد بلونه الأخضر مترسب في أعماق الشاعرة الغارقة في حزنها ربما لاقترانه بإحدى ذكرياتها، وقد بدا موقع هذه المفردة –الزبرجد– مثيراً لأنه خرج عن دلالته فالخضرة تدل على التفاؤل والأمل، ولكنها من خلال الزبرجد اقترنت بالحزن.

***ويستخدم البياتي لفظة "شجَّ" في قصيدة "موت المتنبي":***

***انا شججْتُ جبهة الشاعر بالدواةْ***

***بصقتُ في عيونه***

***سرقتُ منها النور والحياة*** (2)

إن استعمال الفعل "شجَّ" إشارة إلى حادث جرى بين المتنبي وابن خالويه في حضرة سيف الدولة. ضرب على إثره ابن خالويه المتنبي فشج رأسه وقد وفق البياتي في استحضار الجو التراثي من خلال الفعل المذكور: فهو أولاً يشير إلى طغيان المعتدي وثانياً يؤكد أن الضربة موجهة إلى الرأس لأن الشجة في الرأس خاصة. وإذا كان المتنبي هنا يمثل الشاعر البياتي فإن الضرب على الرأس هو ما يناسب حال الشاعر المعاصر، الثائر والمتمرد لأن القضاء عليه هو هدف خصومه، والقضاء على الإنسان يتم عبر الضرب على رأسه.

وفي إحدى قصائده يستخدم بلند الحيدري لفظة "رغامها":

***يمشي الشتاء بغرفتي متعثرا بظلامها***

***والدفء مشلول القوى جاث على أقدامها***

***قلقا يمرغ ضوءه المخنوق فوق رغامها*** (3)

إن استخدام هذه اللفظة التي تنتسب للماضي أكثر من انتسابها للحاضر كان استجابة لضرورات الصورة الشعرية: فما يعانيه الشاعر من غربته الروحية

---

(1) ديوانها بغير ألوانه البحر، ١٤–١٥

(2) ديوانه، النار والكلمات، ١: ٧١٤

(3) ديوانه، خفقة الطين، ١٣٦

يتضاعف في الشتاء حيث الريح، والبرد، والوحشة، والوحدة. ولكي يرتفع في التعبير عن غربته إلى أفقها كان لا بد له من تصوير الدفء وهو هنا رمز الحياة واستقرارها في أدنى حالاته: متمثلة في تمريغ الدفء /الرمز بالرغام لأن انصراف الذهن إلى عبارات مثل: رغما عنه، أو على الرغم منه، أو رغم أنفه التي تثيرها لفظة "الرغام" سيقترن حتماً بتصور حقيقي لحالة الشاعر: البائسة، الذليلة، تماماً كما تثيره لفظة "جاث" من إيحاءات تناسب المقام.

## الاستعانة بالنص الموروث:

إن الاتجاه إلى المنظور من التراث هو إحدى طرائف الاحتماء بالماضي لمواجهة حصار الغربة، من خلال تقديم النموذج المختار شريطة أن تكون ثمة ضرورة فنية لاستدعاء النص. وبعد أن قدمنا نماذج لاستخدم الألفاظ الموروثة، نقدم الآن شواهد على استخدام بعض الأساطير والشخوص التراثية.

في قصيدة "إرم ذات العماد" ننقل المقطع الآتي:

***اسرتُ ألف خطوة؟ أسرت ألفَ ميلْ؟***
***إلى جدار قلعة بيضاء من حجرْ***
***كأنما الأقمار منذ ألف عام***
***كانت له الطلاءْ***
***كإنما النجوم في السماءْ***
***سلْن عليه، ثم فاض حوله الظلامْ***
***وسرتُ حول سورها الطويلْ***
***اعدّ بالخطا مداهُ (مثل سندبادْ***

***يسير حول بيضة الرخ ولا يكادْ***
***يعود من حيث ابتدا***
***حتى تغيب الشمس، غشى نورها سوادْ***
***حتى إذا ما رفع الطرف رأى.. وما رأى؟)***
***حتى بلغتُ في الجدار موضع العمادْ***

***تقوم فيه كالدجى بوابة رهيبةٌ*** (1)

إن مراجعة النص المحدد بالقوسين بعين الناقد تؤكد علاقته بسياق النص الشعري العام، فالنص بمظهره العمومي يشير إلى سعي الشاعر (أوجده الراوية) حول جدار القلعة البيضاء دون الوصول إلى مبتغاه، تماماً كما سعى السندباد – وهو من المذخور التراثي– حول بيضة الرخ. وهذه الإشارة التراثية يسميها الدكتور محمد فتوح أحمد "الاعتراض بالموروث"[2] وهو اعتراض لا يقطع السياق إلا ليؤكده.

والسياب وهو يستذكر دوران السندباد حول الرخ فإنما يتأسى به، ويطلب العزاء لنفسه، تخفيفاً لآلامه، ومداواة لجراحات نفسه.

وتتناول نازك في قصيدة "ولكنها ستكون الأخيرة" قصص الحب العربية الشهيرة:

***وتعرف هذا بثينة في دركات الجحيْم***
***ويدركه توبةٌ وجميلْ***
***وكم غمغمته أناشيد قيس بصوت رخيْم***
***وداست به حزن ليلى الطويل***
***وكم رددته شفاه كثير في نشوةِ***
***لعزة وهي تموت كسيرةٌ***
***ولكنها ستكون الأخيرة يا حلوتي***
***ولكنها ستكون الأخيرةٌ*** (3)

إن النص الشعري المذكور لا يشي بأية التماعة فنية، لأن الإشارة إلى العشاق تقريرية اخبارية مجردّة، لم تضفْ شيئاً إلى الشخصيات التاريخية ولم تتناول بالتحوير أو بالتغيير أو بالزيادة وقائع حياتهم، برؤيا معاصرة كما تقتضي الاستعانة الفنية بالموروث.

---

(1) ديوانه، شناشيل ابنة الجلبي، ١: ٦٠٤–٦٠٥
(2) واقع القصيدة العربية ص١٥٦
(3) ديوانها، شجرة القمر، ٢/٤٧٨.

لكن الأمر يختلف عند البياتي الذي اعتمد التجريب المستمر "تطلعاً إلى تجاوز دائم وتجدد في الشعر"[1]. ففي قصيدة "موعد في المعرة" يلتقط الحالة التراثية بإشارة مركزة ومضيئة:

***صاح هذي أرضنا من ألف ألفٍ تتنهَّدْ***
***وعليها النار، والعشبُ***
***عليها يتجدّدْ***
***صاح إنّا***
***أبداً من عهد عادٍ نتغنى***
***والأقاحي والقبورْ***
***تملأ الأرض ولكنّا عليها نتلاقى***
***في عناقٍ أو قصيدةْ*** (2)

لقد ابتنى الشاعر النص على بيت المعري المشهور:

***صاح هذي قبورنا تملأ الرحب***
***فأين القبور من عهد عاد***

ومن هذه البؤرة الشعرية خاض الشاعر في ثلاث تضادات:

***الأولى هي: النار والعشب:***
***فالنار رمز التطهر والخصب الذي يفضي إلى العشب***
***والثانية هي: التنهد× الغناء رمزين للحزن والفرح***
***والثالثة هي: الأقاحي× القبور رمزين للحياة والموت.***

وقد خرج الشاعر بدلالة بيت المعري التشاؤمية إلى دلالة جديدة فيها من التفاؤل والأمل ما يستطيع بهما الشاعر من اختراق واقعة المأساوي متطلعاً إلى انتصار إنسانيّ جديد.

أما بلند الحيدري فلا يضيف شيئاً ذا قيمة فنية إلى إشارته عن أبي نواس في قصيدة "انتفاضة كأس" فقد اكتفى بصيغة النداء التقريرية:

---

[1] الشعر العراقي الحديث، د. جلال الخياط، ١٨١
[2] ديوانه اشعار في المنفى ١/٣٧٣-٣٧٤

***يا أبا نواس قم حي الدجى***

***حانة الأرواح واجمع شملنا*** (١)

وكان بمقدور الشاعر أن ينمي الصور الشعرية، بتوظيف خصب للإشارة التراثية ولكنه انساق بخطابية جامدة لم يخرج منها إلا بخُفّي حنين.

## *التكرار ظاهرة أسلوبية:*

يزخر الشعر المعاصر بالعديد من الظواهر الأسلوبية التي عُني بها النقد الحديث. ولم تقتصر الدراسات التي تمت في هذا الميدان على الشعر الحديث وإنما تناولت نماذج من الشعر القديم قامت على أساس استخراج الظاهرة الأسلوبية وتعيين وظيفتها، و"يبدو أن الظاهرة الأسلوبية تتوقف على طريقة الشاعر أو مذهبه الفني أكثر مما تتوقف على عصره"[٢]

ومن هذه الظواهر ظاهرة التكرار التي انتشرت في شعر الرواد لما لها من دلالات معنوية تتخطى وجودها اللغوي . فالتكرار "فضلاً عن كونه خصيصة أساسية في بنية النص الشعري [فإن له] دوراً دلالياً علىمستوى الصيغة والتركيب"[٣] فهو "أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها" كما تقول نازك الملائكة"[٤]

وسأحاول من خلال بعض الشواهد تحديد وظيفة التكرار، في موضوع الاغتراب دون الخوض في أنواعه تجنباً للإطالة التي لا تحتلها هذه الفقرة من مبحث البنية اللغوية.

***يقول السياب في قصيدة متى نلتقي:***

***ألا يأكل الرعب منها الضلوعْ؟***

***إذا ما نظرنا إلى ظل تينةْ***

***فلاحت لنا، من ظلامٍ، قلوعْ***

---

(١) ديوانه خفقة الطين ١٥٠

(٢) المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس، صيغة التفضيل في شعر المتنبي، شكري محمود عباد، ص١٤١

(٣) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث د. مصطفى السعدني، ص١٤٧

(٤) قضايا الشعر المعاصر ٤٣

*تهدهدها غمغمات حزينةْ؟*
*ألا يأكل الرعب منها الضلوعْ؟*
*ألا تتحجّر منا العيونْ*
*إذا لاح في الليل ظلّ البيوتْ*
*هزيلاً كما ينسج العنكبوتْ*
*ألا تتحجّر منا العيونْ*
*ويلمع فيها بريق الجنونْ؟*
*ألا يأكل الرعب منا الضلوعْ*
*إذا ما نظرنا إلى ظل تينةْ*
*فلاحت لنا من ظلامٍ قلوعْ*
*تهدهدها غمغمات حزينة؟*
*ألا يأكل الرعب منا الضلوع؟* (١)

لقد تكرر المقطع "ألا يأكل الرعب منا الضلوع" أربع مرات لتجسيد الرعب الذي ينتاب الشاعر وهو يرى ويسمع ما يبعث على اليأس ويقود إلى الخوف. فالهول الذي يحيط بالشاعر وهو على سرير المرض القى أمام عينيه بتلك الصور المفجعة وفي أذنيه تلك الغمغمات الحزينة.

إن تكرار المقطع يستدعي وعياً خاصاً من الشاعر[٢] لأن طوله، مكرراً، قد لا يحتمله القارئ/ المستمع لذا فإن الشاعر الحاذق هو الذي يصدم توقع المتلقي بما لا يتوقعه وحينئذ يؤدي التكرار دوره في هز المتلقي: وهذا ما فعله السياب إذ غير فيما يلي المقطع المكرر، فبعد التكرار الأول جاء المقطع "إذا ما نظرنا إلى ظل تينة" وبعد التكرار الثاني نقرأ: "الا تتحجر منا العيون/ إذا لاح في الليل ظل البيوت/... ويلمع فيها بريق الجنون" ولو أن الشاعر غير ما بعد التكرار الثالث لكان توقع التكرار المقطعي أعمق في النفس وأبعد أثراً في تجسيد أحزان الشاعر.

أما تكرار الجملة فنجده في قصيدة "الماء والبارود"[٣] لنازك الملائكة إذ كررت (الله أكبر) سبع عشرة مرة، فهذه الجملة هي المنوال الذي نسجت عليه كل التغيرات الأخرى. فهي مرة متبوعة بـ "هتافة الأذان في سيناء تبحر" ومرة متبوعة

---

[١] ديوانه/ شناشيل ابنة الجلبي، ١/٦٨٢-٦٨٤
[٢] ينظر: البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث د. مصطفى السعدي/ ص١٦٤
[٣] ديوانها، يغير الوانه البحر، ص٢٥-٥١

بـ "نداء رحمة ندٍ تشربه الرمال" وهما صيغتان خبريتان. ولكن الشاعرة تستبدل هذه الصيغة بصيغة انشائية بعد التكرار الرابع:

*الله أكبَر*

*يا صائمون أفطروا*

*وبعد التكرار الخامس تعود إلى الصيغة السابقة:*

*على شفاههم غناء*

ثم تعود إلى الإنشائية فالخبرية وبذلك تجعل من هذه التنويعات صوراً – شراكا للمتلقي، من جهة، وأصداء وهواجس تنبع من ذاتها القلقة اللائذة بالله، من هجير صحراء الغربة، وهجير صحراء سيناء معاً. فما تمنته من ماء للمقاتلين العرب هو ما تتمناه لنفسها مما يروي ظمأها، ويخفف اغترابها، وتأسيسا على ذلك فإن استغراقها في "الله أكبر" جاء فيما يشبه المجاهدة الصوفية لذاتٍ غرقى، ونفس حائرة. ومنه نستدل على أن التكرار –على وفق هذا الشاهد– عند الشاعرة "لم يكن زينة أو عكازاً تلجأ إليه.. وإنما هو حاجة نفسية ومعنوية"[1] وما كان للقصيدة أن تشع –بدونها– بهذه الطاقة الايحائية.

ونقرأ للبياتي المقطع الآتي من قصيدة "الرجل الذي كان يغني":

*ونادانا وناداهْ*

*صياح الديك، أختاهْ!*

*وخلّفْناهُ في الساحة، لا تطرف عيناهْ*

*–وداعا!"*

*قالها واختنقت في فمه الآهْ*

*–وداعا، لك يا طهرانُ*

*يا صاحبة الجاهْ*

*وداعا لك يا بيتي*

*وداعا يا أماهْ*

---

[1] نازك الملائكة، دراسات في الشعر والشاعرة، لغة نازك الملائكة د. أحمد مطلوب، ص٦٣٦

*ودوت طلقةٌ، واختنقت في فمه الآهْ* (١)

في النص يتكرر الاسم "وداعا" أربع مرات. والاسم الذي ارتبط عند العرب بالثبات والسكون، منحه البياتي هنا سمة متجددة. وإيماءً ثرياً وهو يلتقط ملمحا تراثياً بإشارة مركزة، ومتوهجة فوداعا الأولى قالها الخيام مطلقة، ولعلها موجهة إلى الكون كله. أما الثانية فقد قالها لطهران وهي وطن الشاعر المُسْتحضَر، فيما اتصلت الثالثة بالبيت، وهمس بالرابعة لأمه. وهكذا أسس الشاعر كلا كبيراً ذا أربع دوائر تدرّج منها نزولاً: الكون ثم الوطن ثم البيت ثم الإنسان، وهي العوالم التي تعلق بها البياتي، وكأنه هو الذي يتحدث من خلال الخيام، أو كأن الخيام يتحدث بلسان البياتي، والوداع الشجي مختوما بالقتل "ودوّت طلقة" هو تعبير عن غربة الشاعر، وهاجس القتل الذي رافقه في منافيه.

أما تكرار الفعل فاخترنا نموذجاً له من شعر بلند الحيدري:

*اطفيءْ له الأنوارْ*

*اطفيءْ ولا تقلقْ*

*واتركه للتّيارْ*

*يحمل للأغوار ما في الحلْم من أغوارْ*

*يحمل للؤلؤ والمرجان والمحارْ*

*كل الحكايات عن الجدبِ*

*عن عالم يحيا بلا قلبِ*

* * * *

*يحمل للأغوار ما يحمل في يديه*

*في عينيه*

*من أغوارْ*

*يحمل للبحارْ*

*لتيهها المغلقْ*

*مرارة الضياع في البحارْ* (٢)

يطالعنا –في النص– الفعل المضارع "يحمل" مكرراً أربع مرات، وهو، كأي

---

(١) ديوانه، أشعار في المنفى ٤١٥/١

(٢) ديوانه، خطوات في الغربة، ٧٢/٧٠

فعل، مرتبط بدلالة النمو والتجدد، وترديده يعني استمرار الحدث، ومن هنا كان إحساسنا بطاقة "التكرار المتراكم تأكيداً على الحدث والزمن بصوت الفعل نفسه"[1]. إن ما يعانيه الشاعر من قيد مفروض على ذاته اضطره إلى أن يصرخ من خلال الفعل المكرر حالما أن يوزع آلامه بين الموجودات:

"الأغوار"، و"اللؤلؤة والمرجان والمحار"، و"البحار"، بعضَ مظاهر اغترابه: "ما في الحلم من أغوار" و"كل الحكايات عن الجدب" و"مرارة الضياع في البحار" فقد تساوى عند الشاعر عالماه: الداخلي والخارجي فكلاهما جدب، وضياع لأن الكون العام "بلا قلب".

ØØØ

---

(1) البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث، ١٥٩

# الفصل الثالث

## البنية التصويرية

### الصورة في البناء الشعري:

هل يمكن دراسة الصورة بمعزل عن اللغة؟ كان هذا السؤال شاخصاً في الذهن أثناء بحث البنية اللغوية، إلا أنه يطرح نفسه بالحاح هذه المرة، ذلك أن الفصل بين مكونات القصيدة الفنية أمر لا يخلو من تعسف لولا ما يتطلبه الدرس النقدي. لأن الصورة تتداخل في إطار أوسع مع الخيال والمجاز لتشكل ما نصطلح عليه باللغة الشعرية التي تكون "مشحونة بالتصوير بدءا من أبسط أنواع المجاز وصعدا إلى المنظومات الأسطورية الشاملة العامة"(1).

لقد تعرضت الصورة الشعرية شأن المفهومات الأخرى إلى تطور في المفهوم والدلالة، فقديما كانت تقف "عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز"(2) والموروث البلاغي والنقدي عند العرب وإن لم يتناول الصورة "بهذه الصياغة الحديثة.. ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التراث"(3) معبرا عنها بمصطلح المعنى. أما النقد الحديث فقد أضاف إلى مفهوم الصورة القديمة "نوعين آخرين هما الصورة الذهنية، والصورة باعتبارها رمزاً"(4). وهذا يعني أن عناصر جديدة دخلت في التشكيل الصوري هي اللغة،

---

(1) نظرية الأدب، رينيه ويلك وأوستن وارين، ٢٨

(2) الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري. د. علي البطل، ١٥.

(3) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر عصفور ٧.

(4) الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري د. علي البطل، ص١٥

والعنصر الحسي والرمز والأسطورة[١] فضلاً عن الأنواع البلاغية الأخرى المعروفة كالمجاز.

**والآن ما الصورة الشعرية؟**

لا حاجة بنا إلى استعراض كل ما قيل في تعريف الصورة، لأن معظم التعريفات تقترب من تعريف الشاعر الأمريكي أزرا باوند حين قال عنها أنها "تلك التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن"[٢] والصورة لا تنفصل عن اللغة لأنها "انبثاق عن اللغة"[٣] ومعنى هذا أن الصورة لا تتقرر بمحض الصدفة بل تولد من جهد الشاعر الفنان على وفق انتقائية دقيقة تقررها "الخصال الشخصية"، لأنها عميقة الجذور "في التجربة المحسوسة"[٤].

على أن ما يجب ملاحظته هو أن الصورة كلما احتفظت بأسرارها لحين، ونزعتْ إلى الغموض الفني الموحي، وألجأت القارئ إلى التأمل، كانت أقرب إلى روح الشعر، وألصق بمفهوم الشعرية لأن "المعادلة ما بين وضوح الصورة وجلائها وما بين تأثيرها تظل عكسية دائماً"[٥].

## *الصورة والمجاز:*

المجاز عند البلاغيين هو "الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعة له"[٦] والمقصود به أن المجاز يخرج باللفظ "من الدلالة الواحدة إلى الدلالة المتعددة"[٧] وبعبارة أخرى فإن المجاز هو الذي يكشف عن المعنى الكامن وراء اللفظ فيشحنه بطاقة إيحائية كبيرة، ولهذا يؤكد كولردج أن "الشعر من غير المجاز يصبح كتلة جامدة.. لأن الصور المجازية هي جزء ضروري من الطاقة التي تمد الشعر بالحياة.[٨]

أمّا أهمية المجاز فتكمن في تلك الحرية التي يتيحها للشاعر، ويتصرف من

---

[١] ينظر: الصورة الفنية في نقد الشعر العربي الحديث، بشرى موسى صالح، رسالة دكتوراه مطبوعة بالآلة الكاتبة، ١٠٥.

[٢] التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين اسماعيل، ٦٣

[٣] جماليات المكان، جاستون باشلار، ٢٩

[٤] الأسطورة والرمز، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا ٦٠

[٥] تطور الشعر العربي الحديث، د. علي عباس علوان، ٤٨

[٦] مفتاح العلوم، السكاكي، ١٧٠

[٧] الثابت والمتحول، أدونيس، الأصول، ١٠٧

[٨] الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيث درو، ٥٩

خلالها "في خلق أخيلته ورؤاه"[١] على أن هناك من يقول بإمكان أنْ يقوم الخيال الخصب مقام المجاز في الصورة[٢] وفي هذه الحالة فليس بمقدور سوى الشاعر الفنان على خلق صوره اعتماداً على اللغة وبمعزل عن العناصر البلاغية. وفي كل الأحوال فلا غنى للشاعر عن المجاز.

## *الصورة والخيال:*

الخيال -كما هو معروف- جوهر العمل الشعري- والأدبي عموماً- فلا يذكر الشعر إلا مقترناً بالخيال، وإذا كان لا بد من تعريفه فهو: "تلك القوة التركيبية السحرية التي تشيع نغماً وروحاً يمزج ويصهر المكان احداها بالأخرى.. إنه حالة عاطفية غير عادية وتنسيق فائق للعادة"[٣]. فالخيال إذن "أداة من أجل مزيد من الإضاءة للواقع"[٤] وكلما اشتط، واغرب، توحد أكثر مع لغة الشعر التي تماثله في الإغراب والإدهاش معاً، ولذلك فلا يمكن للخيال إلا أن يكسو الأشياء شيئاً من الضبابية فتحتفظ بشيء من أسرارها المجهولة. ومن هنا فهو "أداة لا غنى عنها لفنان، لأنه لا يستطيع إلا بمعونته أن يتصور الأشياء والحوادث في صور حية قوية"[٥].

وليس بين الخيال والحقيقة تعارض أو تقاطع كما يظن بعضهم "فكلاهما عنصر فعال في مجال أوسع هو عالم الأشياء والأشخاص والأحداث ذلك العالم الدرامي النفسي "ما يقول (مورينو)[٦] وذلك يعني أن "الشاعر حين يستخدم خياله لا يهرب من الحقيقة بل يلتمس الحقيقة كذلك في الخيال"[٧].

إن الشعر يتجه أساساً لمخاطبة "ملكة الخيال" عند الإنسان لا قوته العاقلة[٨] ولأن الخيال سر الشاعر -إذا صح القول- فقد تفاوَتَ في القوة، والخصب، من شاعر إلى آخر فوُصف شاعر بأنه ذو خيال خصب، وآخر بأنه ذو خيال فقير.

وكما نال الخيال منزلة اسمى عند "كانت" والرمانسيين من بعده في العصر

---

[١] دير الملاك د. محسن اطيمش، ٢٤٦.
[٢] ينظر: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، د.علي البطل، ص٢٥.
[٣] الشعر والتجربة،، ارشيبالد مكليش ٥٣
[٤] علم النفس والأدب، د. سامي الدروبي ١٤٧
[٥] شوبنهاور، عبد الرحمن بدوي، ١٣٣
[٦] التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين اسماعيل، ٣٦
[٧] المكان نفسه.
[٨] ينظر: فنون الأدب، هـ. ب تشارلتن، ٤٥.

الحديث فقد منح المتصوفة "الخيال اسمى ما يمكن أن يناله من قداسة وتقدير طوال عصور الفكر العربي"[1] فالصوفي تواق إلى الاتحاد بالمطلق، وسبيله إلى ذلك الخيال المجنح فمن خلاله "يتم الكشف عن نوع مهم في المعرفة، ويُنار الطريق لإدراك طائفة من الحقائق المتعالية"[2]، ومن هنا كان الخيال عند المتصوفة "أصل جميع العوالم"[3].

إن مهمة الخيال خطيرة في العمل الفني والشعري بخاصة، فالصورة الفنية "لا تكتمل بدونه مهما كانت قدرات الشاعر والفنان، ولما كانت هذه الصورة قد استوعبت صفات التشكيل المكاني"[4] فإن الخيال ارتبط مثلها بالمكان الذي "يدعونا للفعل، ولكن قبل الفعل ينشط الخيال، ينقي الأرض ويحرثها"[5].

## *الصورة والأسطورة:*

تتحدد مهمة القصيدة الحديثة في "تنسيق أحزان العالم"[6] وأحزان العالم هي احزان الوجود، "والشعر يهتم بالوجود والوجود لا نهائي"[7].

وما دام الإنسان في صراع مستمر مع الوجود –ومن أجله– فإن الشاعر المعاصر هو أحد أطراف هذا الصراع، بل هو أحد أطرافه الأساسيين، ومن هنا جاء اهتمامه بالأساطير مستلهماً دلالاتها البدئية ومستكنها أبعادها الإنسانية لمواجهة خيبات العصر، فالأسطورة "هي الماضي الحاضر في الحاضر".[8] وحين يستخدم الشاعر الأسطورة فإنه بذلك "يقوم بعملية اختراق حضاري لماضٍ غابر غير حضاري يحمل معه براءة البشرية ونقاءها في عهود طفولته الأولى"[9].

فاستدعاء الأسطورة على وفق هذا التصور لا يكون حلية عند الشاعر الفنان بل هو استجابة لسياقات الشاعر النفسية والفنية معاً. ويترتب على ذلك أن يعي الشاعر "أن استخدامه لهذا الرمز أو ذاك لن يكون له قوة التأثير الشعري ما لم

---

[1] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي د. جابر عصفور ص٥١

[2] المكان نفسه

[3] كشاف اصطلاحات الفنون، التهانوي، ٢/٣٥١-٣٥٣

[4] تشكيل المعنى الشعري ونماذج من القديم، عبد القادر الرباعي، م فصول، ع٢- ع٣- ١٩٨٤- ص٦٥

[5] جماليات المكان، باشيلار، ٤٩

[6] الصورة الشعرية، سي دي لويس، ٢٠

[7] الحياة والشاعر، ستيفن سبندر، ١٨٦.

[8] الشعر العراقي الحديث، د. جلال الخياط، ١٥٩

[9] المكان نفسه.

يحسن.. استغلال العلاقات أو الأبعاد القديمة لهذا الرمز، وما لم يضف إلى ذلك أبعاداً جديدة هي من كشفه الخاص"[١].

وبعبارة أخرى، لكي يكون استخدام الأسطورة ناجحاً ينبغي استدعاؤها ضمن السياق الطبيعي، ومنحها الدلالة العصرية المناسبة من خلال ما يستلزمه السياق من تحوير وتغيير وزيادة، فكلما تضافرت "العناصر الأسطورية في دلالتها مع الصورة العامة أو العناصر الأسطورية الأخرى في القصيدة"[٢] اقترب الشاعر من روح الموقف الأسطوري فهذه الروح لا تخلو في جوهرها من لمسات شعرية.

إن الصورة الشعرية –في ضوء ما تقدم– هي سمة الشعر الحديث فمن خلالها يستطيع الشاعر أن يجسد فكرته في تعبيرية قادرة على استقطاب المتلقي وصهره في صميم التجربة الانفعالية. ولكي يكون "العمل الشعري كله علاقات صورية كما يقول هربرت ريد"[٣] توجّب على الشاعر أنْ يؤسس بنية إيحائية مركبة تستمد عناصر تصويريتها من قوة التوهج الانفعالي، عَبْر تحطيم علاقات المادة المنظورة وإقامة علاقات جديدة على وفق رؤيا الشاعر من خلال استخدام كل الحواس دون الوقوف عند حاسة البصر وحدها ذلك "أن الصورة يمكن أن تستقي من الحواس الأخرى أكثر من استقائها من النظر"[٤].

إن الصورة بمختلف أنواعها قادرة على إقامة علاقات جديدة بين الألفاظ، واستحداث استعمالات لغوية مبتكرة، تقود حتماً إلى خلقٍ صورى جديد ليس على مستوى الدلالات الوظيفية أو المعنوية المعروفة فحسب وإنما على مستوى الدلالات النفسية أيضاً وفي هذا الصدد يذهب ناقد معاصر إلى "أن للصورة مستويين.. هما المستوى النفسي والمستوى الدلالي"[٥]، مشيراً إلى أن للصورة وظيفتين نفسية ومعنوية، ومن خلال تحديد الوظيفة النفسية فإن الصورة الشعرية ستتجاوز كثيراً الفقر الصوري الذي يتمخض عن القراءة البلاغية التقليدية.[٦] في

---

[١] الشعر العربي المعاصر. د. عز الدين بن اسماعيل ١٩٦

[٢] الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، علي البطل ١١٨

[٣] تشكل المعنى الشعري ونماذج من القديم، عبد القادر الرباعي، م فصول، ع٢- مج٤- ١٩٨٤- ص٥٥

[٤] الصورة الشعرية، سي، دي، لويس، ٢١

[٥] جدلية الخفاء والتجلي، كمال أبو ديب، ٢٢

[٦] يدلل المؤلف على صحة رأيه بالاستشهاد بابيات لابن المعتز موضحاً الفرق الكبير بين القراءة البلاغية والقراءة الحديثة في ظل انسجام الوظيفتين المعنوية والنفسية، كما يقدم أمثلة أخرى من أشعار ابن المعتز وامرئ القيس والنابغة والشريف الرضي على عمل الوظيفتين "باتجاهين متضادين أو متخايرين"، ينظر: جدلية الخفاء والتجلي، ٢٢ وما بعدها. كما ينظر: التفسير النفسي

ضوء ما مر من مفهومات سأتعامل مع الصورة الشعرية في شعر الرواد، ومدى تعبيرها عن غربتهم متناولاً عدة تشكيلات صورية هي:

***التشكيل بالقصة***

***التشكل بالموروث***

***التشكيل بالرمز الأسطوري***

***التشكيل بالرمز الأدبي***

***التشكيل بالقناع***

## *التشكيل بالقصة:*

حين ننسب قصيدة إلى فن الحكاية أو إلى الفن القصصي فإننا لا نطمح إلى أن تكون تلك القصيدة قصة متكاملة، أو حكاية ناضجة، ذلك لأن الشاعر حتى لو امتلك كل مقومات القاص أو الروائي يظل شاعراً بالدرجة الأولى، ولكنه قد يستلهم بعض ملامح شعره من الفن القصصي قدر ما تسعفه تجربته الانفعالية، وأدواته الفنية، وقدرته في رسم الشخوص والأحداث.

وفي بعض شعر الرواد ترتسم ظلال الحكايات والقصص هنا وهناك مع تفاوت في الوضوح والضمور، والقوة والضعف، والنضوج والفقر. فقد نقرأ للسياب شيئاً من هذا في قصائده: في السوق القديم[١] وغريب على الخليج، والمخبر، وعرس في القرية، ومدينة بلا مطر، والمومس العمياء، وحفار القبور[٢]وتطالعنا في شعر البياتي بعض قصائده التي حملت جينات قصصية مثل: سوق القرية وعشاق في المنفى، والحديقة المهجورة، ومذكرات رجل مسلول[٣] والرجل الذي كان يغني، [٤]، ومجنون عائشة، [٥] وأولد وأحترق بحبي[٦].

وفي دواوين نازك الملائكة تطالعنا من حين إلى آخر نماذج من قصائد

---

للأدب، د. عز الدين اسماعيل، وما قدمه من تطبيقات نفسية على إحدى قصائد ذي الرمة (الصفحات ٨٤-٨٧) وإحدى قصائد الشاعر عبده بدوي (الصفحات ١١٣-١١٦).

[١] ديوانه: أزهار وأساطير، ٢١/١

[٢] ديوانه: انشودة المطر، ٣١٧/١-٣٣٨-٣٤٤-٤٨٦-٥٠٩-٥٤٣- على التوالي.

[٣] ديوانه: أباريق مهمشة ١٩٠/١-٢١٠-٢٤٩-٢٧٠ على التوالي

[٤] ديوانه: أشعار في المنفى ٤١٤/١

[٥] ديوانه: قصائد حب على بوابات العالم السبع ٨٩/٣

[٦] ديوانه: قمر شيراز ٤٨٥/٣

تستقي، بسرعة وعلى استحياء، بعض ملامح القصة أو الحكاية، مثل: المقبرة العريقة، وبداية قصيدة السفينة التائهة[١] ومر القطار، والخيط المشدود إلى شجرة السرو[٢] ولعل قصيدتها لعنة الزمن[٣] أقرب تلك القصائد إلى فن القصة. ولم يكن بلند الحيدري بعيداً عن الشعر /القصة أو الشعر/ الحكاية، فقد نلمس ظلالاً باهتة أو غامقة لهذا الفن أو ذاك في قصائده: سمير أميس، وصور في كأس، وربيع شقية،[٤] وثلاث علامات، وشيخوخة، والخطوة الضائعة[٥] ووحشه، وغصن وصحراء ومظفر[٦] واعترافات من عام ١٩٦١.[٧] وقد ارتأينا معالجة قصيدتين الأولى للسياب والثانية لبلند الحيدري.

تعد قصيدة "غريب على الخليج" إحدى أهم قصائد السياب، ففضلاً عما توافرت عليه من ملامح القصة، فإنها قدمت نموذجاً بشرياً عبر تجربة إنسانية فريدة، عانى فيها البطل/ الشاعر صراعاً عنيفاً ضد قوى الوجود والطبيعة[٨].

وعلى الرغم من تكدس المعاني والصور فيها وفي سواها من قصائد السياب الطويلة بسبب كونها "وصفية شبه قصصية أكثر منها مبدعة صراع" كما يرى الدكتور جلال الخياط[٩] فإن عذر السياب في ذلك أنه شاعر وليس قاصاً أو روائياً.

في بداية القصيدة يرسم السياب لوحة المشهد العام، وكأنه يجسد مدخل القصة:

***الريح تلهث بالهجيرة، كالجثام على الأصيلْ***
***وعلى القلوع تظل تُطوى أو تنشّر للرحيلْ***
***زحم الخليج بهن مكتدحون جوّابو بحارِ***

---

[١] ديوانها: عاشقة الليل ١/٥٣٤-٦١٢ على التوالي
[٢] ديوانها: شظايا ورماد ٢/٥٨-١٨٥ على التوالي
[٣] نفسه ٢/٢٤٢
[٤] ديوانه: خفقة الطين ٦١-١٠١-١٢٥ على التوالي
[٥] ديوانه: أغاني المدينة الميتة، ٥٧-٧٢-٩٦- على التوالي
[٦] ديوانه: رحلة الحروف الصفر، ١٣-١٧- على التوالي.
[٧] ديوانه: أغاني الحارس المتعب، ٨٠
[٨] ينظر: الرؤيا الشعرية المعاصرة د. أحمد نصيف الجنابي، ٦١، وبدر شاكر السياب رائد الشعر الحر، عبد الجبار داود البصري ٦٢ ودير الملاك، د. محسن اطيمش، ٢٦ وما بعدها.
[٩] الشعر العراقي الحديث، ١٥٨

***من كل حافٍ نصفِ عاري*** (١)

حركة دائبة ومصطخبة: من قلوع بعضها يُطوى وبعضها ينشر، وبحّارة حفاة أنصاف عراة يرتسم الكدح على جباههم، وطقس خانق، ساخن، تلهث الرياح فيه وكأنها كابوس ثقيل رهيب أطبق على الأصيل فقتل سحره. وفي هذا الجو المأساوي كان البطل يخوض صراعه:

***وعلى الرمال، على الخليجْ***

***جلس الغريب، يسرّح البصر المحيّر في الخليجْ***

***ويهدّ أعمدة الضياء بما يصعّد من نشيجْ***

***أعلى من العبّاب يهدر رغوة ومن الضجيجْ***

***صوت تفجّر في قرارة نفسيَ الثكلى عراقْ***

***كالمدِّ يصعد، كالسحابة، كالدموع إلى العيونْ***

***الريح تصرخ بي: عراق***

***والموج يُعْول بي: عراقُ، عراقُ، ليس سوى عراقْ*** (٢)

هذا هو البطل من الداخل: تأزم أقوى من عباب البحر، واشتياق يعلو على كل ما عداه من الضجيج، فهو غريب، طريد، يقف على غير أرض وطنه مدافعاً بالمناكب، محترفاً بالرياح، ومسكوناً بالجوع والفاقة، والخوف، والحنين، والعراق يملأ عليه المكان والزمان، داخل ذاته، وخارجها.

ويستمر الشاعر في رسم اللوحات، وتوليد الصور: ففي اللوحة الثالثة: يسترجع الماضي من خلال مجموعة من الصور محدودة المساحة: فثمة صورة: الأم وهي تهدهد طفولة الشاعر، وصور النخيل المكتظ بالأشباح، وصور الأطفال وهم يعودون مبكرين مع الغروب خيفة تلك الأشباح، وصورة المفلّية العجوز وهي تروى قصة عفراء وحزام:

***هي وجه أمي في الظلامِ***

***وصوتها يتزّلقان مع الرؤى حتى أنامْ***

***وهي النخيل أخاف منه إذا أدلهمّ مع الغروبْ***

***فاكتظ بالأشباح تخطف كل طفل لا يؤوبُ***

---

(١) ديوانه: أنشودة المطر، ٣١٧/١

(٢) نفسه: ٣١٧/١-٣١٨

***من الدروبْ؟***

***وهي المفلّية العجوز وما توشوشُ عن حزام*** (١)

ولكن خيط الماضي ينقطع، فتلك انتباهة حملت الشاعر، وها هو يصحو منها، ليعود إلى نفسه.. حيث هو،

***غنيت تربتك الحبيبةْ***

***وحملتُها فأنا المسيح يجر في المنفى صلبيه***

***فسمعت وقع خطى الجياع تسير، تدمى من عثارْ***

***فتذّرفي عينيّ منك ومن مناسمها غبارْ*** (٢)

فالمسيح الذي يرتهنه المنفى: "مترب القدمين" و"اشعث في الدروب، تحت الشموس الأجنبية" تستدر الأطمار التي يرتديها العطف والشفقة، ويكاد فقره يدفعه إلى الاستجداء بثوب "الشحاذ الغريب" وقد حاقت به العيون الغريبة، فبعض تحتقر وتزور وتنتهر، وبعض ترق وتسخو[٣] وهكذا قدم الشاعر تشكيلاً متدافعاً من الصور، هي في مجموعها قصة المناضل الطريد، موزعاً بين ماضي بريء وشاعري، وحاضر قاس، وصعب، مع تشوف واضح ومتفائل إلى المستقبل.

وتندرج قصيدة "اعترافات من عام ١٩٦٢) لبلند الحيدري تحت هذا الباب فهي قصة الشاعر من خلال عمله الوظيفي اليومي، تسحقه دوامة الروتين. في البداية نلتقي بمشهد تمهيدي يحدد ملامح هذه الحياة من جهة ويشير إلى التفريعات الصورية الأخرى من جهة أخرى:

***ما أتعس أنْ أقضي كل حياتي في عتمة مكتبْ***

***نفس الوجه المرميّ على الطاولة السوداءْ***

***نفس الزمن المترهّلِ في الظلِ***

***ونفُس الأوراق الملساءْ*** (٤)

لنلاحظ اللون الأسود الطاغي على اللوحة:

***عتمة مكتب/ الطاولة السوداء، الزمن المترهل***

***في الظل. في المقطع الثاني يصف الشاعر لوحة***

---

(١) نفسه: ٣١٨/١

(٢) نفسه ٣٢١/١

(٣) يُنظر : المكان نفسه.

(٤) ديوانه، أغني الحارس المتعب، ٨٠.

***حملت لفظ الجلالة زيّنت الجدار بحروفٍ***

كُتبت بالخطّ الكوفي وقد خيل للشاعر أن اللامين علامتان تُنبئان بالصلب: "من المصلوب بلاميْهِ: من المصلوب"؟[1] وهذا الهاجس صدى لتمرد الشاعر وأنسياقه في تيار التجديف. ثم يدخل الشاعر في صلب حياته الوظيفية برؤيا متوجسة قلقه:

***وكأمسِ***
***ذهبتُ***
***يفتح فراشي باب الغرفة، يحنـي قامته العطشى***
***ويلهفة مَنْ عوّده الجوع على أن يحنـي***
***قامتهُ***
***ويُذلّ تحيته حد الهمس***
***سيقولُ:***
***صباح الخير (٢)***

هذه ((الصباح الخير)) تستهلك نفسها على وفق تصور الشاعر، وتصبح لغزاً: أهي: اسم مغنية، أم اسم قصيده أم اسم جريدة.[3]

إن سأم الشاعر، وضيقه بالحياة ألهمه كل تلك التوصيفات، ولأن هذا السأم تلبّسه فهو لا يرى في لوحة الحياة/ الوظيفية غير اللون الأسود الذي يعود في الجزء الآتي من القصيدة لوناً أساسياً يغطي كامل الصورة:

***اغلق باب الغرفةْ***
***القهوة.. لا تنس.. مرّةْ***
***وأنا أكرهها مرّةْ***
***أكره هذا القار الأسودْ***
***أكره هذا الدربَ الأسودَ في قعر الفنجانِ***
***وأكره حتى الحبرَ الأسود... حتى. اللا...***
***... لا تكفرْ... لن يغفر ربك هذي الفكرةْ***

---

[1] نفسه، ٨١.
[2] نفسه، ٨٢، ٨٣.
[3] ينظر: نفسه، ٨٣.

*- مرّةٌ*

*- أجل.. مرّةٌ*

*فمصابٌ بالسكرى لا يأخذ قهوته إلاّ مرّة.*

*- كيف أصبت به ومتى*

*- لا تسألْ* (1)

هذه الحوارية ((السوداء)) بين الشاعر وبين الفرّاش، أو بين الشاعر وبين نفسه، قصة أو مقطع قصصي استقى من بحر الخبب إيقاعه الذي استوعب غربة الشاعر، ثم جاء اللون الأسود ليزيد من قتامة الصورة، وليعبر عن قرف الشاعر: فالقهوة المرة، رمز للحياة المرة، وهي أيضاً رديف الدرب الأسود وهو درب الذل، والاضطهاد، والانسحاق، وهذا القار الأسود رمز الاستخذاء والانصياع وربما كان الحبر الأسود عند الشاعر إشارة إلى التقارير (السوداء) التي ترفع عنه. أما السكرى فهو داء العصر، ولكنه عند الشاعر داء السياسة، لأنه ارتبط عنده بالقهوة المرة السوداء.

إن اللون الأسود أحد ثلاثة ألوان عند بلند، فهو رمز لقتامة الحياة، إلى جانب الأحمر الذي اقترن بمرحلته المجونية، فهو رمز الطيش والشهوة، واللون الأصفر هو ثالث هذه الألوان وهو رمز الغروب والتلاشي.(٢)

## التشكيل بالموروث:

وجد الشعراء الرواد في التراث ((ضرباً من الرؤية الفنية يقوم فيه الحس التراثي مقام الرصد التاريخي))(٣)، وقد تراوح استيحاؤهم التراث(٤) بين التضمين، والاقتباس، والإشارة. وحفلت دواوينهم بقصائد كثيرة تناولنا قسماً منها في مبحث البنية اللغوية، وسنتناول هنا كمّاً محدوداً تجنّباً للإطالة.

فمن باب التضمين العجول لبيت شعري قديم يقول البياتي:

*قالوا: ((تمتّعْ من شميم*

*عرار نجد يا رفيقْ))*

---

(١) نفسه، ٨٤.

(٢) ينظر: الزمن في شعر الرواد، سلام كاظم الأوسي، رسالة ماجستير بالآلة الكاتبة، ٢٢٥-٢٢٦.

(٣) واقع القصيدة العربية، د. محمد فتوح أحمد، ١٤٧.

(٤) تناول د. علي حداد بشيء من التفصيل أبرز المضامين التراثية وهي الأسطوري، والتاريخي، والديني، والأدبي، والشعبي. ينظر: أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، ٧٦-٨٨.

***فبكيت من عاري:***

***((فما بعد العشية من عرارْ))***

***فالباب أوصده ((يهوذا)) والطريقْ***

***خال، وموتاك الصغارْ***

***بلا قبورٍ، يأكلونْ***

***أكبادهم، وعلى رصيفك يهجعونْ***[1]

في النص تضمين للبيت الشعري القديم:

***تمتع من شميم عرار نجد فما بعد العيشة من عرار***

إن الشاعر وهو يتحدث عن ضياع ((يافا)) قرن هذا الضياع، بشميم عرار نجد فكما أن الشاعر القديم سيفتقد هذا العرار فإن البياتي/ الإنسان العربي الشاعر حيل بينه وبين ((يافا)) التي أوصد ((يهوذا)) الطريق إليها وربما عبر الشاعر عن هواجسه شاعراً مغترباً صودرت أحلامه أكثر مما عبّر عن مشاعر الفلسطيني المشرد. على أننا من جانبنا افتقدنا الصورة الشعرية التي ظل الشاعر سبيله إليها بسبب ما نحسه فيه من عجالة، وإذا أردنا الدقة بسبب سطحية التجربة الانفعالية بإزاء الموضوع، على أن البياتي تجاوز هذا القصور في أشعاره اللاحقة عبر تجريب مستمر ودؤوب وصولاً إلى القناع الذي تناول من خلاله عدداً من الشخصيات التاريخية والتراثية.

ويستخدم السياب موروثاً شعبياً التقطه من أغنية شهيرة لمغنٍّ عراقي هو ((حضيري أبو عزيز)) ففي قصيدة ((هرم المغني)) استعار الشاعر مقطعاً من أغنية ((سلِّمْ علي بطرف عينه وحاجبهْ)). وقد كان استدعاء هذا المقطع موفقاً من زاويتين على الصعيد الموضوعي: فقد كان جزءاً أصيلاً من نسيج القصيدة التي تتحدث عن مغنٍّ هرمٍ استلب الداء صوته وألغى زمانه:

***هرم المغني، هدّ منه الداء فارتبك الغناءْ***

***بالأمس كان إذا ترنّم يُمسك الليل الطروبْ***

***بنجومهِ المترنّحاتِ فلا تخرّ على الدروبْ***

***واليوم يهتف ألف آهٍ لا يهزّ مع المساءْ***

***سعف النخيل ولا يرجِّح زورق العرس المحلّى***

---

[1] ديوانه: المجد للأطفال والزيتون، ١: ٢٨٩-٢٩٠.

***بعيونِ آرامٍ ودفْلى***
***ودرابكَ ارتعدتْ حناجُرها فأرعدتِ***
***الهواءْ*** (1)

أي إن إسقاط صنعة المغني على الشاعر نفسه وليد عدة خصائص مشتركة بينهما: فكلاهما كان مشهوراً في فنه، وكلاهما أصيب بمرضٍ عضال اختطف أحدهما، وما يزال يتربّص بالثاني.

أما الأمر الثاني في استدعاء هذا الموروث الشعبي، فهو إحساس الشاعر بالعزلة والاغتراب وحاجته إلى العطف، والرثاء ما دام التعاطف، مستحيلاً كما يحسه:

***هرم المغنّي فاسمعوه، برغم ذلك، تسعدوهْ***
***ولتوهموهُ بأنّ من أبدٍ شبابٌ من لحونْ***
***وهوىً ترقرق مقلتاه له وينفح منه فوهْ***
***هو مائتٌ، أفتبخلونَ***
***عليه حتّى بالحطامِ من الأزاهر والغصونْ***
***أصغوا إليه لتسمعوهْ***
***يرثي الشباب ولا كلام سوى نشيجٍ: ((بالعيونْ***
***سلِّم علي إذا مررتَ.)).***
***أتّى وسلم.. صدِّقوهْ!***
***هرم المغنّي فارحموهْ*** (2)

على أن السياب، ولفرط احساسه بالعزلة من جهة، وبإثرة الآخرين وبخلهم من جهة أخرى تصرَّف بالأغنية، فاستبدل الأفعال الماضية بأفعال الأمر استدراراً لموقف أكثر إنسانية وسخاء من الغير وتنفيساً عما يعتمل في نفسه من الألم والغيض جراء انفضاض الناس من حوله، أي أن الشاعر طور الحديث والمعنى[3] وبذلك حقق الاستجابة الفنية إلى جانب تحقيق الاستجابة الموضوعية.

وفي فترة مرضه استخدم رمزاً من الموروث الديني هو ((أيوب) استجابة لما

(1) ديوانه، منزل الأقنان، ١/٣٠٧-٣٠٨.
(2) نفسه، ١/٣٠٨.
(3) ينظر: دير الملاك، د. محسن اطيمش، ص ٢٢٨.

كان يحسه من غربة روحية مركبة:

*أطفال أيوب من يرعاهم الآنا؟*
*ضاعوا ضياع اليتامى في دجىً شاتِ*
*يارب أرجعْ على أيّوب ما كانا*
*جيكور والشمس والأطفال راكضةً بين النخيلاتِ*
*وزوجة تتمّرى وهي تبتسمُ*
*أو ترقب الباب، تعدو كلما قُرِعا*
*لعله رجعا*
*مشّاعةً دون عكّاز بهِ القدمُ* (1)

يؤسس النص صورتين متناقضتين: الأولى هي انعكاس للواقع الراهن، صورة أطفال الشاعر/ أيوب وقد حل عليهم شتاء قاس أسلمهم للريح والبرد والضياع فهم يتامى ينتظرهم مصير مجهول. والثانية صورة متخيلة تعكس رغبة الشاعر: صورة لجيكور غارقة بشعاع الشمس، وأطفالٍ يلعبون تحت النخيلات، فيما كانت زوجة الشاعر تأخذ زينتها أمام المرآة تنتظر زوجها وقد عاد إليها دونما عكازة. وينبغي ملاحظة ما أفرزه استخدام الرمز من مفارقة: فأيوب النبي تخلّى عنه أهله جميعاً بعد أن تركوه يصارع المرض، في حين ظل للشاعر زوج وأطفال ينتظرونه، ويحيطونه بالرعاية.

أما نازك فقد حفلت بواكير شعرها بالعشرات من الموروثات العربية والإغريقية: من آدم وحواء وهابيل وقابيل وعاد وثمود وشهريار وشهرزاد إلى رموز العشق العربي وسواهم.[2] وقد لحظ الباحث أن استخدام الشاعرة لتلك الرموز يأخذ طابع النمطية لأن الشاعرة انطوت ((على الذات انطواء))[3]تاماً مما حال بينها وبين اهتبال فرصة الاستخدام الفني الناضج من جهة، ولأن معظم هذه الاستخدامات كان في مطولتها المنظومة بطريقة البيت الشعري الذي ربما أعاقت استدعاء الرمز بحرية وحركة مناسبتين كما هو الأمر في شعر التفعيلة، من جهة

---

(1) ديوانه، منزل الأقنان، ١/٢٥٧-٢٥٨.

(2) ينظر: نازك الملائكة دراسات في الشعر والشاعرة، من الموروث الأسطوري والديني في شعر نازك الملائكة، محمد رجب النجار، ص ٣٥٧-٤٢١.

(3) الشعر والشعراء في العراق، أحمد أبو سعد، ص ١٩٢.

ثانية، ولأن ((البنية التراكمية))[1] التي تميز قصيدة نازك بما فيها من استطالات وامتدادات وزوائد كان وراء ذلك القصور، لأن التراكم يكون البديل عن التكثيف الذي يشع في النص إيحاء يقتنص للرمز شحنته الفنية المؤثرة من جهة ثالثة. واستخدامها رمز "ها جر" في قصيدة الماء والبارود لم يستكمل نضوجه الفني عند الشاعرة الكبيرة الرائدة، بالرغم من أنها فيه تجاوزت كثيراً استخدامها رموز العشق العربي.

يقوم رمز هاجر على رسم لوحتين: الأولى للجنود المصريين وهم يبتهلون إلى الله أن ينزل عليهم المطر من أجل أن يفطروا، تقول:

***الله أكبر***

***يا صائمون افطروا***

***من أين ياربّ لنا بالماءْ؟***

***جرارنا عطشى وتمتد حوالي جدبنا الصحراءْ***

***شفاهنا من عطشٍ سيناءْ*** ([2])

هذه الصورة تقابلها صورة الطفل اسماعيل يبكي عطشاً ومن ورائه أمه تركض سبع مرات بين الصفا والمروة ضارعة إلى الله هي الأخرى أن يطفيء عطش الطفل:

***الطفل اسماعيل يبكي عطشاً***

***لم يبق في خديه لون وقمْر***

.......

***وقلب أمّه الحزين برغمْ منصهِرُ***

***ودمعها على مرايا وجهها ينحدُر***

......

***وسبع مرات سعت والهةً***

***بين الصفا والمروةْ*** ([3])

إن ما ينقذ الرمز من السقوط هو أن الشاعرة وضعتنا أمام مفارقة لم

---

[1] ينظر: نازك الملائكة دراسات في الشعر والشاعرة، بنية القصيدة في شعر نازك الملائكة، عبد الرحمن ياغي، ص ٧٠٥.

[2] ديوانها، يغير ألوانه البحر، ٣١.

[3] نفسه، ٣٢-٣٤.

تتوقعها: فقدم الطفل تفجر الماء فتكون السقيا، بينما تسقي الطائرات المعادية الجنود بالصواعق بدل الماء الذي انتظروه من رب السماء. وكأن الشاعرة أرادت أن تقول: إنّ خروجها من أسر الذات المغتربة بحاجة إلى معجزة (كما هي تفجر الماء تحت قدم إسماعيل) ولكن هذه المعجزة لن تتكرر (كما لم تُستجبْ دعوات الجنود إلا بالموت) فليست ثمة معجزة في العصر الراهن.

## *توظيف الرمز الأسطوري:*

لقد وقفنا في الفقرة السابقة عند توظيف التراث العربي وتخصيصاً التراث الأدبي الديني والشعبي، ونتناول الآن استخدام الرمز الأسطوري وسيلة لتشكيل الصورة الشعرية. فقد كان للسياب خاصة فضل استدعاء هذا الرمز لضرورات إنسانية وفنية معاً تتصل بطبيعة التجربة الشعورية للشاعر المعاصر، على أن التوافر على الأسطورة -شخوصاً ومدناً وأماكن ومواقف- أصبح سمة الشعر الحديث بعد ذلك ولشعرائنا الرواد عموماً تنويعات شتى في هذا الميدان، فلم يقفوا عند رمز أسطوري واحد بل اتخذوا لكل موقف، ولكل تجربة رمزاً خاصاً في ضوء دلالته الأسطورية والمعاصرة في آن. وإذا تجاوزنا المرحلة الأولى لهذا الاستخدام التي لم يتضح خلالها للرمز وظيفة فنية، أو ضرورة تتصل بالتجربة، إلى المراحل اللاحقة فنرى توظيفات موفقة أثبتت أن تلك الرموز كانت ((رموزاً حية على الدوام))[١]

وسأختار هنا شاهدين: للبياتي ولبلند الحيدري. أما البياتي فهو ذو خصوصية فنية منفردة أشرنا إليها في أكثر من موضع. فقد حقق ما سعى إليه من منجز فني من خلال النفاذ ((من دائرة الذاتية الضيقة إلى رحاب الإنسانية))[٢]وبذلك استطاع توظيف الرمز الأسطوري بما يخدم تجربته الشعورية وبناءه الفني. وقد كرسّ رموزاً مثل السندباد، وسيزيف، وبروميثوس، ولعل الأخير أقرب إلى حقيقة الشاعر الفادي ومن هنا كانت أحزانه هي ((أحزان برميثوس الفادي الذي ضحّى من أجل الإنسانية)).[٣] يقول في قصيدة ((سارق النار)):

***وحدي احترقت أنا! وحدي وكم عبرتْ***
***بيَ الشموسُ ولم تحفل بأحزانيْ***

---

[١] الشعر العربي المعاصر، د. عز الدين اسماعيل، ١٩٩٩.
[٢] عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، احسان عباس، ص ١٠٣.
[٣] الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، د. ماهر حسن فهمي، ص ١٣٣.

***إنـي غفرت لـهم، إنـي رثيتُ لـهم***
***إنـي تركت لـهم يا ربّ أكفانـي***
***فلتلعب الصدفة العمياء لعبتها.***
***فقد بصقت على قيدي وسجّاني*** (1)
***البياتـي هنا مضحٍّ، وإن كان يائساً:***
***عصر البطولات قد ولى وها أنذا***
***أعود من عالم الموتى بخذلانِ*** (2)

ولكنه يأس مؤقت فالشاعر لم يُلقِ سلاحه ولم يستسلمْ، وما يقدمه النص من صورة ذهنية هي من صنع العلاقات الخاصة التي أقامها الشاعر بين الكلمات وفي قصيدة ((سيرة ذاتية لسارق النار))[3] يكون بروميثوس والشاعر، وشعراء الكدية أبطال القصيدة، فالشاعر يبحث عن بروميثوس، ثم يلتقي به، ثم يموت هذا الأخير بعد أن يُبلِّغ الشاعر وصاياه.

أما بلند الحيدري فهو مثل نازك مستسلم لحزنه الشخصي، وغارق في غربته حتى الضياع فكأنه بنى لنفسه عالماً خاصاً متماثل الخطوط والألوان.[4] وقد استخدم من الرموز أوديب، وبرميثوس والسندباد (وإن لم يسمِّهِ صراحة)[5]. في قصيدة ((بروميثوس)) يقدِّم الشاعر ضياعه، إلى جانب كبريائه:

***وكالذرى***
***تلك التـي لا ترى***
***فـي صمتها القارس غير الرعودْ***
***أعيش فـي موتـي واقتات من***
***سوى الذي كان فكان الوجودْ*** (6)

إنه يموت فوق قمة عالية توَّجتْها الوعود، وران عليها الصمت القارس، ولكن موتُهُ حياةٌ، على الأقل بالنسبة للآخرين، وهذه هي التضحية، ولكنها التضحية

---

(1) ديوانه، أباريق مهشمة، ١/١٨١.
(2) المكان نفسه.
(3) ديوانه، سيرة ذاتية لسارق النار، ٣/٣٦٩.
(4) ينظر: الشعر والشعراء في العراق، أحمد أبو سعد، ١٧٧.
(5) تنظر: قصيدة الرحلة الثامنة، ديوانه، خطوات في الغربة، ٧٠.
(6) ديوانه، أغاني المدينة الميتة، ٧٦.

المشوبة ببعض اليأس:

***هذي يدي نفضتُ عنها غدي***

***وألف وعد راسف في القيود***

***فليحلمِ النسرُ بأمواتهِ***

***ولتحلم الموتى بسرّ الخلودْ*** (١)

وإذا كانت الصورة غائمة في النص السابق لسيادة التجريد، فإن الشاعر يحشد في قصيدة ((أوديب)) صوراً مكثفة وموحية، ففي مقطع ((الصورة)) من القصيدة نقرأ:

***وتطلُّ على ليل... عيناهْ***

***وتغور خطاهْ***

***أحلامٌ سوداء ومتاهْ***

***وهناك متاهْ***

***ومتاهْ***

***يا ألف سماء إنّي... اللّهْ؟*** (٢)

الليل هو الصورة البؤرية: وثمة صورة منفصلة عنها ولكنهما تلتقيان في آخر المطاف: صورة العينين المطلتين على الظلام. وصورة الخطى الغائرة، والأحلام السوداء، والمتاه الممتد إلى اللانهاية، وقد اتشحت جميعاً باللون الأسود تعبيراً عن قتامة حياة الشاعر، ونظرته السوداوية. وفي مقطع ((أوديب)) من القصيدة يطالعنا الشاعر وحيداً، أعزل:

***مهجورٌ كالليل أنا***

***كالصمتِ أنا مهجورْ***

***وهنا قرب يدي***

***ملء غدي***

***دنياي دجىً مقرورْ***

***بيداءُ***

***ربداءُ***

---

(١) ديوانه، أغاني المدينة الميتة، ٧٧.

(٢) ديوانه، خطوات في الغربة، ٧٣.

*ونداء مبتورْ*

*ودهورٌ تتساقط تجر فمها أمواهْ* (١)

ثمّة كونٌ مظلم بارد، وأزمنه تتساقط كالأحجار فتجرفها المياه، وثمة بيداء شاسعة، ربداء من الصمت وهو رمز للتلاشي والضمور، وربما إشارة لاحتضار الحياة، فأوديب الذي هام على وجهه بعد جريمة قتل أبيه والزواج من أمه، أعمى يبتلعه الوجود اللامتناهي، كذلك هو الشاعر في غربته الروحية، والمكانية يموت عنده الزمن، ولا يستشعر في حياته سوى عبثية الأشياء ولا جدواها.

## *التشكيل بالرمز الأدبي:*

الرمز الأدبي ((عمقٌ أو بعدٌ من أعماقِ أو أبعاد المعنى))[٢]، وهو هنا غير الرمز الأسطوري الذي تحدثنا عنه في الفقرة السابقة، والذي توارثه الشعراء بالتوظيف والاستيحاء، ولا الرمز البدائي الذي انحدر إلينا من الثقافات البابلية والفرعونية واليونانية والهندية،[٣] وإنما هو ذلك الرمز الذي خلقه الشاعر بوحي من تجربته الانفعالية، وانتسب إليه، وارتبط بظروفه النفسية، وهو على وفق هذا التوصيف ((ابن السياق))[٤]، ومما لا شك فيه أن هذا الرمز ((لا يقوم على العقل والإدراك وإنما على نظرة وجدانية حدسية))[٥] هي الأخرى وليدة التوقد الانفعالي، والنزوع الحلمي للانفصال عن الواقع.

ولقد اصطنع شعراؤنا الرواد رموزاً شتى تراوحت بين ألفاظ مستقاة من الطبيعة وأسماء لشخوص التاريخية. فقد استخدم السياب ((المطر)) رمزاً شعاعياً ((يبدأ بمحور ذاتي وينتقل إلى مستوى اجتماعي فكوني))،[٦]ولذلك فقد شعَّ في

---

(١) نفسه، ٧٤.

(٢) مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، ٢٩٨.

(٣) للاطلاع على أنوع الرموز ينظر مثلاً: نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، ٤٦٩-٤٧٠.

(٤) الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف، ١٥٥.

(٥) البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، عبد الكريم راضي جعفر، رسالة دكتوراه على الآلة الكاتبة، ص٢٥٥.

(٦) حركية الإبداع، د. خالدة سعيد، ص ١٣٤.

شعره بغزارة[١] أما عند البياتي فقد ارتبط المطر بالاغتراب، ولذلك دعاه ((بالعقيم)):

***- وأنا...***

***- وأنت؟***

***- أنا وحيد***

***كقطرة المطر العقيم، أنا وحيدْ![٢]***

ويشترك البياتي والملائكة في استخدام رمز ((البحر)). فهو عند البياتي ((رمز التجوال والسفر))[٣] ولذلك عد البحر عنوانه[٤] أما عند نازك فهو رمز الاندياح المطلق واللانهاية، والتغير والتجدد.[٥]

ومن الرموز السياقية التي استخدمها الرواد بيرز ((السور)) رمزاً للحاجز الذي يحول دون التجاوز حيناً، وحيناً رمزاً للطغيان، والعتمة، فعند البياتي يقترن بالليالي، والدم،[٦]فهو تحدٍ خارجي لا يقف الشاعر إزاءه سلبياً. وهو عند السياب يأخذ معنى الحاجز، مرة، كما هو رمز الاستبداد مرة ثانية.[٧]

ويكثر بلند الحيدري من استخدام ((الصمت)) و ((الصدى)) رمزين للتلاشي، والضمور، والخواء.[٨]

وتتخذ نازك الملائكة من الليل رمزاً بدلالتين: فمرة يقترن ((بالخيال والأحلام والتوحد والإبداع)) ومرة أخرى يقترن ((بالكآبة، والموت)) كما يقول باحث

---

[١] ينظر: قصائده ((جيكور والمدينة)) و ((أنشودة المطر))و ((مدينة بلا مطر))، ٤١٤/١و ٤٧٤و ٤٨٦ على التوالي.

[٢] ديوانه أباريق مهشمة ٢١٠/١. وينظر كذلك: ديوانه، ((الذي يأتي ولا يأتي))، ١١١/٢. وديوانه المجد للأطفال والزيتون ٣٣١/١.

[٣] الزمن في شعر الرواد، سلام كاظم الأوسي، رسالة ماجستير على الآلة الكاتبة، ص ٢٣٣.

[٤] ينظر ديوانه: كتاب البحر، ٢٢٥/٣.

[٥] ينظر دواوينها: ماساة الحيوان وأغنية للإنسان ٤٥٠/١، وعاشقة الليل، ٧٦٠/١، ويغير ألوانه البحر، ١١.

[٦] تنظر: قصائده: الآفاق ٣٤٣/١، و ((الموتى لا ينامون)) ٩٦/٢١١، وميلاد عائشة وموتها في الطقوس والشعائر السحرية المنقوشة باللغة المسمارية على ألواح نينوى، ١٣٥/٣.

[٧] تنظر على سبيل المثال دواوينه: المعبد الغريق ١٤٦/١، و ١٦٠/١، وأنشودة المطر، ٤٦١/١.

[٨] تنظر على سبيل المثال دواوينه: خفقة الطين، ص٨٥و ١٠٩و ٢١٤، و أغاني المدينة الميتة، ص ٧٦، ١٠٩، وخطوات في الغربة، ص ٧٤، و أغاني الحارس المتعب، ص٢٦.

معاصر.[1] وكما انفردت نازك برمز الليل، انفرد بلند الحيدري باستخدام الطاحونة رمزاً للقوة القاهرة، الساحقة، المميتة.[2]

وخلقتْ نازك من الأفعوان، والسمكة، والسعلاة رموزاً لقوى خفيّة تطاردها، كما تابع البياتي قصته مع ((عائشة)) ليجعل منها رمزاً للولادة المنتظرة أو الحلم الشاخص، أما عن الرمز: عنصراً صورياً فقد اخترنا السمكة عند نازك وعائشة عند البياتي، فضاءين للتطبيق عليه، واستخراج وظيفته الفنية.

السمكة عند نازك رمز لقوة خفية تطاردها، هذه القوة قد تكون الزمن، أو المجهول، أو القدر الغشوم، أو الذكريات المحزنة، أو الندم.[3] وهذا الرمز هو رديف رمز ((السعلاة)) التي ترصدتها في المعبر ورمقت طيفها بفتور،[4] ورديف رمز ((الأفعوان)) الذي طاردها وسد عليها كل الطرقات وأطل عليها مع ضوء القمر.[5] تفتتح الشاعرة القصيدة بمشهد عام هو مجموعة من الصور الشعرية لقصة لقائها بالحبيب في أصيل ألقت عليه الشمس الموشكة على المغيب لون الدم بينما كانت الأشباح تجوس الظلمة، ووسط هذه الظلمة ارتسم للنهر والريح وجودٌ مكثف من ((ظنون سوداء)) و ((مراوح نكراء)). يستغرق هذا المشهد خمسة مقاطع بلقطات احتشدت فيها صور الزهر والأفق والشفق، وأوراق الشجر، والأمواج، إلى جانب إطلالة سريعة على الماضي المخذول وطُرقِهِ الخربة. ويبدو من الآن أن الشاعرة لم تترك قلبها ينساق مع أحلامها / الأوهام في اهتبال لقاءٍ صافٍ من دون منغّصات، كما أبدعت في وصف عاطفة النفس البشرية المأخوذة بسهر اللقاء:

***وهجسنا شيئاً منفعلاً***

***في قلبينا، شيئاً ثملا***

---

[1] نازك الملائكة دراسات في الشعر والشاعرة، رمزية الليل قراءة في شعر نازك الملائكة، جابر عصفور، ص ٥٢٤. وينظر: قصائدها: ((في وادي العبيد)) و ((ثورة على الشمس)) و ((الغروب)) رمزاً لدلالة الليل الإيجابية، ديوانها عاشقة الليل ٤٩٤/١و ٤٩٩و ٥٩٤ على التوالي.

وقصائدها: ((بين فكي الموت)) و ((مرثية غريق)) و ((مدينة الحب)) و ((الفيضان)) رمزاً لدلالة الليل السلبية، ديوانها عاشقة الليل ٥٨٠/١و ٥٢٠و ٥٦٩و ٦٥٦.

[2] ينظر: ديوانه أغاني المدينة الميتة، ص١٨.

[3] ينظر: مبحث نازك الملائكة من الفصل الأول في هذا المبحث، الفقرة الخاصة بـ ((قوى المطاردة الخفية)).

[4] ديوانها قرارة الموجة ٤٠٢/٢.

[5] ديوانها شظايا ورماد، ٧٥/٢.

*يلهث عاطفة بعد جمود سنينٍ مرّتْ في استغراقْ*
*وانبجستْ أشواقٌ وسنى*
*من أعيننا لوناً... لوناً*
*وتحرّك في دمنا معنى*
*ناريّ الشوق صدٍ توّاق* (1)

في ذلك الجو المزدحم بالغموض والوضوح، بالسعادة الموهومة، والشقاء القادم، وقف العاشقان في الظلمة يحلمان، ويحوكان أطواقاً من النجوم والأمواج، ويجوبان عالمهما بعرباتٍ خرافيةٍ، وهنا تبدو ملامح المشهد السعيد حيث ((عطر الأزهار الخجلات)) و ((أسلاك الضوء الألّق)). ولكنّ الشاعرة سرعان ما تسوق الصورة النقيضة:

*لأياً وتبينا الحركةْ*
*ثمّة وإذا جثّة سمكةْ*
*طافية فوق الموجة ميتة والشاطئ في إشفاقْ* (2)

وتبدأ السمكة بالنمو، والتعملق، وتستمر الشاعرة في رسم جزئيات هذا العدوّ والفضاء الذي استغرقه؛ من الأحداق ذوات اللعنة القاتلة، والزعانف السود، والسحائب السود التي حجبت وجه القمر السحري. إن ما يميز القصيدة هذا النسيج الدرامي الذيّ مد ((الحركة والتحول والتطور))[3] فقد بدأ الرمز بهمس يكاد لا يبين، ثم استحال إلى حركة، ثم تطور إلى جثة سمكة طافية، بدأت تكبر شيئاً فشيئاً لتنتهي في صورة عملاق خرافي مرعب. إن الوعي الباطني هو الذي ألهم الشاعرة هذا الرمز، مشبعاً بغربة حادة، لذات واعية مهزومة حد الانسحاق.

و (عائشة) عند البياتي رمز فني وإنساني ذو وظيفة أساسية في البناء الشعري، وعائشة في الأساس صبية أحبها الخيام في صباه، ولكنها ماتت بالطاعون، وقد استدعاها الشاعر ((فبدا وجهها من تحت القناع في (الموت في الحياة) وجه شابة كانت قد ماتت منذ أزمنة موغلة في القدم))[4] وهي كما يرى محيي الدين صبحي ((قناع أنثوي)).[5] والحقيقة أن قصائد عائشة من قصائد

---

(1) نفسه ٢/٢٤٥-٢٤٦.
(2) نفسه ٢/٢٤٧.
(3) واقع القصيدة العربية، د. محمد أحمد فتوح، ١٣٩.
(4) تجربتي الشخصية ٢/١٠٧.
(5) الرؤيا في شعر البياتي، هامش الصفحة ١٩٤.

السيرة وليست من قصائد القناع.[1]

في قصيدة ((رسائل إلى الإمام الشافعي)) يقول الشاعر:

***تهدّل النور على الرياض في ((شيراز))***
***وفتحت أبوابها، ورفرفت فراشة زرقاء***
.......
***ناديتها: عائشة!***
***عائشة! لكنها لم تسمع النداءْ***
***ولم ترَ العاشق في جحيمه يزحف نحو النارْ***
***منتظراً في آخر الأبواب*** (2)

صورة موحية ترسمها العلاقات الخاصة التي أتقن البياتي إقامتها بين الكلمات: شيراز يغمرها النور، تفتح أبوابها لعائشة التي بعثت بصورة فراشة زرقاء، يهرع إليها الشاعر أو الخيام ولكنها لا تأبه له، لأن انبعاثها كان حلما أكثر مما هو حقيقة، ولكن الشاعر يظل ينتظر على الرغم من الجحيم الذي يزحف فيه. وفي ((مجنون عائشة)) يرسم الشاعر لوحة أخرى لعائشة وهي تطوف حول الحجر الأسود بأكفانها:

***خبأت وجهي بيدي***
***رأيتُ***
***عائشةً تطوفُ حول الحجر الأسود في أكفانها***
***وعندما ناديتها: هوتْ على الأرض***
***رماداً، وأنا هويتْ***
***فنثرتْنا الريحْ***
***وكتبت أسماءَنا جنباً إلى جنب على لافتةِ الضريحْ*** (3)

لنلاحظ التضاد، أكفان عائشة البيض، والحجر الأسود: إنه الأمل إلى جانب اليأس، والحياة بإزاء الموت، وفي القصيدة إيحاء إلى أن الشاعر وعائشة كانا في

---

[1] في قصيدة القناع يقول الشاعر كل شيء من خلال الشخصية التي يتقمصها ويتحد بها دون اعتماد على صوته الذاتي، وفي قصيدة السيرة يتحدث الشاعر نفسه عن بطله. ينظر: دير الملاك، د. محسن اطيمش، ١٠٣و١٠٨.

[2] ديوانه، قصائد حب على بوابات العالم السبع، ٦٩/٣.

[3] نفسه: ٩٤/٣.

الصحراء، في الزمن العربي القديم فعائشة هي التي ((فتحت للبدوي وهو في غربته الأبواب))، ثم ها هما معاً يبحثان ((في المعنى عن المعنى، وفي شعر الخروج)) حيث لم يجدا ((بوابة البستان)) بل وجدا:

*... خيام الحب في الصحراءْ*

*منهوبة، والبدوى حولها يداعب الربابْ* (١)

لقد دخلا، إذن، العصر العربي الحديث وهما في منفاهما فقد حدثته بذلك بعد مبارحتهما متحف اللوفر. ويتكرر طيف عائشة في قصيدة ((ميلاد عائشة وموتها))[٢]فتحدِّثُ الشاعر عن قصة حبها مع آشور بانيبال الذي أحبّها ((وبنى من حولها الأسوار)) ولكنها لم تبادله الحب لأنها تكره القسوة والقهر اللذين اتسم بهما سلوك ذلك العاشق، وبذلك ينتهي مصيرها إلى أن تباع ((في سوق الرقيق)) حالمةً ((بالقرنفل الأحمر في حدائق الفرات)).

لقد كان رمز عائشة صرح هذا البناء الشعري الحافل بالصور، والإشارات، والمواقف التي استطاع البياتي من خلالها أن يبعث الروح التي افتقدها الشرق، في الأرض ((التي فقدت عذريتها)).[٣]

## التشكيل بالقناع:

يقول البياتي عن القناع ((هو الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجرداً من ذاتيته، أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية التي تردّى أكثر الشعر العربي فيها))[٤]، فالقناع على وفق هذا التوصيف ((شخصية فنية ممثلة بحيث تكون عناصرها حوامل للحقيقة المجاز)).[٥] وشعراؤنا الرواد هم الذين أسسوا هذا القناع، ((ولعل قصيدتي بدر شاكر السياب تموز جيكور، و المسيح بعد الصلب، هما البدايات الناضجة الأولى لفكرة القصيدة القناع)).[٦]

على أن البياتي حقق في القناع مستوى نوعياً رفيعاً بسبب تطوافه الدائم في

---

(١) نفسه: ٩٨/٣.
(٢) نفسه: ١٣٥/٣.
(٣) شجرة الرماد، د. وفيق رؤوف، ١١٦.
(٤) تجربتي الشخصية، ٣٧/٢.
(٥) الرؤيا في شعر البياتي، محيي الدين صبحي، ص١٠.
(٦) دير الملاك، د. محسن اطميش، ص ١٠٥.

العالم، وفي مدن التاريخ، وطقوس الحضارات، ونزعته المغامرة في التجريب، ممّا أفصح فيه ((عن روح درامية متأزمة تقيم حواراً مع العالم، وتتمثل في أساليب متطورة، وقصائد تتخذ لها دورات متعاقبة، وتتطلع دوماً إلى أشكال من التعبير تسابق الزمن في تجددها المستمر)).[١] وهنا نستطيع أن نقول مع الدكتور احسان عباس أن ((البياتي كان أسبق المجددين إلى تغيير طبيعة المحتوى في ذلك الشكل))[٢]

والحلاج، شاعراً ومفكراً وإنساناً، ينتمي إلى التراث الصوفي الذي استلهمه الشعر المعاصر لما فيه من سمات ثورية خاصة عند المتمردين والعشاق منهم ولا شك في أن بين البياتي والحلاج خصائص مشتركة فكلاهما شاعر، تغرَّبَ، وحورب، وكلاهما ثورى النزعة،[٣] وقصيدة ((عذاب الحلاج)) تتكون من ستة مقاطع: في المقطع الأول ((المُريد)) سمع صوتين هما في النهاية صوت واحد، صوت المريد وصوت البياتي ولكننا نستطيع أن نميز خيطاً شفافاً بينهما:

***سقطتَ في العتمة والفراغْ***

***تلطَّختْ رُوحك بالاصباغْ***

***شربتَ من آبارِهِمْ***

***أصابكَ الدوارْ***

***تلوَّثتْ يداك بالحبر وبالغبارْ*** (٤)

ربما يكون هذا صوت الشاعر البياتي، أو صوت الأنا الأخرى للحلاج، وقد يكون صوت الروح الكوني اتصل بالحلاج. وإذ تلقى الحلاج هذا العتاب/ الاتهام فإنه يتكلم مدافعاً عن نفسه:

***يا ناحراً ناقته للجارْ***

***طرقت بابي بعد أنْ نام المغنّي***

***بعد أنْ تحطّم القيثارْ***

***من أين لي؟ وأنت في الحضرة تستجلي***

---

[١] الشعر والزمن، د. جلال الخياط، ١٠٣-١٠٤.

[٢] اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. احسان عباس، ويريد بالشكل الجديد الشعر الذي اشترك في ريادته نازك الملائكة وبدر شاكر السياب.

[٣] وصف لويس ماسنيون الحلاج بأنه ((نزّاع إلى الثورة)) ينظر: شخصيات قلقة في الإسلام))، ص٦٧.

[٤] ديوانه، سفر الفقر والثورة، ٢/١٤٥.

***وأين أنتهي وأنت في بداية انتهاءْ؟*** (١)

تلك إحدى لحظات التجلي عند الصوفي وهو يتحسس خطأه حين التمس الحقيقة بالوسيط (الحبر والغبار)، وحين شرب من آبار الغير ولم يحفر بئره بنفسه، ولذلك كان متهماً بنظر الصوت الأول[٢]، وفي المقطع الثاني ((رحلة حول الكلمات)) ينفرد الحلاج بالتحدث:

***ما أوحش الليل إذا ما انطفأ المصباحْ***
***وأكلتْ خبزَ الجياع الكادحينَ***
***زمرُ الذئابْ***
***وخرّبت حديقةَ الصباحْ***
***السحب السوداء والأمطار والرياحْ*** (٣)

الحلاج في النص يعلن عن رفضه الواقع، وهي البداية لإعلان الثورة، ثم يستمر:

***يا مسكري بحبه***
***محيّري بقربه***
***يا مغلق الأبواب***
***الفقراء منحوني هذه الأسمال***
***وهذه الأقوال***
***فمدَّ لي يديك عبر سنوات الموت والحصارْ***
***والصمت، والبحث عن الجذور والآبار*** (٤)

---

[١] المكان نفسه.

[٢] كان الحلاج يحب الله (والله أكبر من أن يحب)، وحكم باهدار دمه، فاستخفى زمناً، ثم سجن، ولما أخرج ليصلب عرف أنه كان مخبول المطامع فأنشد يقول:

نديمي غير منسوب إلى شيء من الحيف
سقاني مثل ما يشرب فعل الحر بالضيف
فلماذا أرت الكأس بالنطع والسيف
كذا من يشرب الراح مع التنين في الصيف

فكان ذلك اعترافاً منه بأنه جهل قدر نفسه حين ارتضى أن يكون نديماً للمحبوب القهار. ينظر: التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، الدكتور زكي مبارك ١/١٨٣-١٨٤.

[٣] ديوانه، سفر الفقر والثورة ٢/١٤٦.

[٤] نفسه ٢/١٤٨

الحلاج يشير للفقراء وذلك يعني شروعه في الثورة من أجلهم (الفقراء منحوني هذه الأسمال/ وهذه الأقوال)، والبياتي استخدم بعض أقوال الحلاج:

يا مسكري بحبه/ محيرى بقربه[1]

مما يعني أن الشاعر كان يعيش جو التصوف أو جو مصطلح التصوف على أقل تقدير.

وقول الحلاج في النص:

***فمدَّ لي يديك عبر سنوات الموت والحصارْ***

هو صوت البياتي نفسه، وصرخته من أجل الخروج من سنين غربته، كما أنه في الوقت نفسه نداء الحلاج لاقتحام المجهول من أجل المحبوب. وفي المقطع الثالث ((فسيفساء)) يعرض الحلاج جانباً من حياة السلطان: فهذا مهرجه يحب ابنته، وتشغفُ هذه بأعمال المهرج، ثم تموت، فيصاب المهرج بالغم، ويرى أن مهمته في القصر ستكون غير ذات جدوى برحيل الأميرة، ولذا فقد ((جن بعد موتها، ولاذت بالصمت)) والحلاج يأخذ الوجه الآخر من هذا العبث، أي ركوب الجد وهو ما سيقدم عليه في المقطع الرابع ((المحاكمة)):

***بحثُ بكلْمتين للسطانْ***

***قلت له: جبانْ***

***قلت لكلب الصيد كلمتينْ*** (2)

وبذلك يتجاوز التردد ويرد على الاتهام الذي وجه إليه: فقد قذف السلطان ونام مستريحاً بانتظار الصلب. وفي المقطع التالي يقدم الشاعر صوراً حسية من العناق، والتحدث، والباس التاج، ومدّ الذراع كما يقدم صورة حسية أخرى لعملية الصلب:

***واندفع القضاة والشهود والسيافْ***

***فاحرقوا لساني***

***ونهبوا بستاني***

***وبصقوا في البئر يا محيّري***

---

(1) قال الحلاج: يا من أسكرني بحبه، وحيّرني في ميادين قربه

ينظر: أخبار الحلاج، تحقيق ما سنيون وكراوس، ص١٧. نقلاً عن الرؤيا في شعر البياتي، محيي الدين صبحي، ١٤٠.

(2) ديوانه، سفر الفقر والثورة ٢/١٤٨.

***ومُسكري***

***وطردوا الأطيافْ.*** ([1])

وفي المقطع الأخير ((رماد في الريح)) نرى إلى لوحات تشكيلية لتقطيع أوصال الحلاج، واحراقها، ونثرها في الريح، وانتهاب أوراقه وأشواقه، وهكذا يصوّر الشاعر، من خلال اسقاط وضع الحلاج على حاله، اغترابه وما يعانيه في تعامله مع الوسط الذي يعيش فيه.

ꕥꕥꕥ

[1] نفسه.

# الفصل الرابع

## البنية الإيقاعية

### *عضوية الموسيقى*

**-١-**

مما لاشك فيه أن للصورة الشعرية الأثر الكبير في بنية القصيدة الفنية، لأنها أداة خطرة بيد الشاعر، وفيها يكمن سر شاعريته. ولكن هذه الأداة يمكن بأي شكل من الأشكال أن تنهض بمهماتها من غير أن تتآزر معها وسيلة أخرى من وسائل التعبير الشعري تلك هي الموسيقى.

إن تقرير مثل هذا القول ليس جديداً، فقد بات أكيداً في تراثنا النقدي أن الصورة والوزن هما مصدرا الشعرية، وهذا ما أكده ابن سينا حين ذكر في كتابه (الشفاء) أن الشعر هو ذلك الذي ((يجتمع فيه القول المخيل والوزن))،[١] فمن ((هاتين العلتين تولدت الشعرية)).[٢] وهو ما يؤمن به النقد الحديث. يقول ماكس آيستمان: ((إن المبدأين الرئيسين الناظمين للشعر هما الوزن والمجاز، فهما متلاحمان ينبع أحدهما من الآخر)).[٣] فمثل هذا التلاحم القائم بين الصورة

---

[١] فن الشعر، أرسطو طاليس، ١٦٨.

[٢] نفسه، ١٧٢.

[٣] الصورة الفنية في شعر أبي تمام، د. عبد القادر الرباعي، ٢٢٣.

والوزن، نابع من أن التوهج الانفعالي قادر على استدعاء الألفاظ المنسجمة موسيقياً معه، ومعنى ذلك أن الشاعر، من دون وعي مسبق ربّما، قادر على الاتيان بالألفاظ المتوازنة موسيقياً لإقامة التجربة الشعرية.

إن اتحاد الصور الشعرية بمختلف أنماطها بالصورة السمعية، يقود إلى مغادرة اللحظة الشعرية الواعية إلى لحظة شعرية غير واعية. أي إن الامتزاج الكامل بين أخطر أداتين (الصورة+ الموسيقى) يقود إلى دلالات يفيد منها الناقد لسبرغور اللغة العميقة من خلال الانحراف عن اللغة الاعتيادية أوالسطحية، ومن هنا ندرك أهمية الموسيقى في نقل القيمة التعبيرية/ التصويرية إلى المتلقي.

وتأسيساً على هذا الفهم، فإن اللغة الشعرية من دون موسيقى تظل دائرة على محور ثابت. والشعر –بأدواته جميعاً– بحاجة إلى حوار دائم مع النص، ومع المتلقي في آن واحد. ولا نبالغ إذا قلنا أن الوزن– كما تذهب نازك الملائكة– ((هو الروح التي تكهرب المادة الأدبية وتصيِّرها شعراً... فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور وعواطف، لا بل إن الصور والعواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحق إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى ونبض في عروقها الوزن))[١]، ولذلك عدَّت الوزن سحراً فاعلاً في النص، وفي الوظيفة: ((إن الوزن هزة كالسحر تسري في مقاطع العبارات تكهربها بتيار خفي من الموسيقى الملهمة. وهو لا يعطي الشعر الايقاع فحسب، وإنما يجعل كل نبرة فيه أعمق وأكثر إثارة وفتنة. ولذلك كان الشعر مؤثراً بحيث كان القدماء يعدونه ضرباً من السحر يسيطر به الشاعر على الجماهير))[٢] لأن الوزن ((خلق مسافة توتّر بين المكونات اللغوية العائمة في وجودها العادي خارج الشعر ووجودها داخله))[٣] ومن دونه ((يرى لغة الشعر تنحط تدريجياً إلى ما ليس بلغة شعر)).[٤]

إنّ الشاعر ((حين تعتريه الحالة الشعرية يصبح ذهنه مشحوناً بالموسيقى. وهذه الموسيقى تجعل الألفاظ تنبعث في عقله الباطن وترفع إلى سطحه عشرات الكلمات المطموسة المعالم مما رقد في الذهن الجماعي للأمة وبعثته موسيقى الحالة الشعرية))[٥].

---

[١] قضايا الشعر المعاصر، ٢٣٨.

[٢] نفسه، ٢٢٥.

[٣] في الشعرية، د. كمال أبو ديب، ٨٩.

[٤] قواعد النقد الأدبي، لاسل آبر كرمبي، ٤٤.

[٥] الصومعة والشرفة الحمراء، نازك الملائكة، ١٤٧.

وطبقاً لهذا الفهم، فإنّ البنية الموسيقية يجب أن تؤدي وظيفتها في التجربة الانفعالية تعبيراً وتوصيلاً. بمعنى أن الموسيقى تسهم إسهاماً فاعلاً في احلال الدلالة في فضاء منفتح على التجربة الشعرية.

بإزاء هذه القيمة الفنية لموسيقى الشعر، يمكن أن ندرس نمطين من الموسيقى في الشعر: الأول الموسيقى الخارجية التي تعتمد على الصورة الزمنية (التفعيلة)، والثاني الإيقاع الداخلي الذي يفعل فعله في الموسيقى الخارجية من أجل توحيد القصيدة.

**-٣-**

لا شك في أن للإيقاع الداخلي وقعاً صوتياً على الأذن الأمر الذي يؤدي إلى تثبيت حالة شعورية تكون قد نهضتْ بالاستناد إلى قيمة تعبيرية معتمدة على ألفاظ. وهذه الألفاظ هي من التقاط تلك الحالة الانفعالية. وعلى هذا الأساس تكون النفس –وقت التجربة الشعرية أو تمثلها– قد غاصت في مساحة واسعة من الألفاظ فاجتذبت إليها ما يشكِّل المواءمة. وتأسيساً على ذلك، فإن القيمة الإيقاعية من الاشتغال الفاعل مع النشاط الذي تُحدثه النفس التي انفعلت فاطمأنّت ثم كتبت القصيدة، ووظيفة ذلك الاشتغال تنطلق من الوجدان الذي يحطِّم الرؤية البصرية والسمعية ليبني بناء جديداً (الصورة + الصوت) وصولاً إلى البلاغ الشعري.

إن ما يراد بالإيقاع الداخلي تلك الإحساسات الخاصة بالأصوات، والألفاظ، والتراكيب، بحيث تكون مؤثرة في النص وقادرة على خلق الدلالات الجديدة التي تنطلق من سياق خاص. وفي هذا فهمٌ مدركٌ لجماليات التجاوز والتباعد من خلال (رؤية سمعية) تؤلّف تأليفاً جديداً، بحيث يسمع الشاعر فيها ما لايسمعه الآخرون. ومعنى ذلك أن مثل هذا التأليف يبتعد عن الصورة الزمنية للتفعيلة التي تشكل صورة الوزن الشعري أو البحر الشعري، وتلك مسألة شاقة لا تشرئب فيها إلا أعناق الشعراء التي استندت إلى الموهبة والتحصيل المكتسب.

غير إنني يجب أنْ أشير إلى مسألة مهمة هي أنّ تحقيق مثل هذا الايقاع قد لا يخضع إلى تخطيط مسبق، وإنما يرتبط بحركة الآن التي توجه الانفعال. لأن الشاعر الحق ((يستطيع أن يستعمل الألفاظ استعمالاً ناجحاً ولكنه لا يدري كيف

تتم العملية)).[1] إن مثل هذا الاستعمال الناجح يؤدي دوراً بارزاً في تحقيق البناء الموسيقي. وهذا الدور يتمثل ((في التعبير والتلقي للشحنات الانفعالية التي هي مجال العمل الشعري))،[2] وفي هذا قدرة على خلق الاستجابة، وشد المتلقي، ومن ثم خلق قاعدة دلالية تنهض من سياق خاص يرتبط أساساً بالانفعال والعاطفة.

## تكرار الأصوات:

إن قارئ شعر الرواد، وهو يستلهم تجربة الغربة بأشكالها المختلفة، يجدهم يتوسلون بوسائل كثيرة من أجل تحقيق إيقاع منسجم والتجربة، ومن هذه الوسائل تكرار الأصوات:

***يقول بلند الحيدري في قصيدته ((أرض مرة))***

***من يدري؟***
***قد نرحل عند الفجر***
***لا تلقِ***
***مرساة***
***لا تبذُر***
***بذرةْ***
***فالأرض هنا صماء كالصخرةْ***
***عمياء كالصخرةُ*** (3)

الشاعر كرّر في النص صوت (الراء) تسع مرات، الأمر الذي أشاع إيقاعاً أستطيع تسميته ((إيقاعاً اهتزازياً))، وأقصد بذلك أن الايقاع المتولد من هذا الصوت أشاع نوعاً من الايقاع القادر على التردد بين درجتين: الانخفاض والارتفاع الأمر الذي أدى إلى انسجام الدلالة الاغترابية مع الخطاب الذاتي الذي تشكل على نحو حوار داخلي (منلوج).

ويقول بلند في قصيدة (وحدتي) مكرراً (الميم)، و (النون)، و (التاء):

***هكذا أنتِ نموتِ***
***قفرةً جرداء لم تحلمْ بنْبتِ***

---

[1] العلم والشعر، رتشاردز، ٣١.
[2] لغة الشعر العربي الحديث، د. السعيد الورقي، ٢٠٩.
[3] ديوانه: خطوات في الغربة، ٣٢.

***قفرةً جرداء كالخيبةِ***

***كالخيبة أنت*** (1)

هنا يتكرر صوت (النون) ست مرات وصوت (الميم) ثلاث مرات، وصوت (التاء) تسع مرات. إن تكرار (النون) ضعف تكرار (الميم) هو الذي أشاع غُنّةً إيقاعية في طقس الانفراد والوحشة، كما أن تكرار (التاء)- وهو صوت مهموس- بزيادة ثلاث مرات على صوت النون وست مرات على صوت الميم يشكل جواً هامساً للدلالة على الأعماق الخاوية التي تثير عتباً يصل إلى حد الوخز، وبذلك تحقّق الايقاع المطلوب.

وتراوح نازك الملائكة بين صوتي (السين) و (الشين) بطريقة ٢:١ فغيابهما ثم ٢، فتعود إلى ١: ٢. تقول في قصيدتها ((إلى العام الجديد)):

***يا عام لا تقربْ مساكننا فنحن هنا طيوفْ***

***من عالم الأشباح ينكرنا البشرْ***

***ويفرّ منا الليل والماضي، ويجهلنا القدرْ***

***ونعيش أشباحاً تطوفْ***

***نحن الذين نسير لا ذكرى لنا***

***لا حلْمَ، لا أشواقَ تُشرق، لا منى*** (2)

إن إيقاع الصوتين المهموسين (السين والشين) استطاعا أن يشيا بدلالة ترتمي في أحضان الوحدة والغربة، ومثل ذلك الترتيب الايقاعي قاد إلى تحويل الانفعال إلى طاقة صوتية هامسة تنماز بالجهد -كما يقرر علماء الأصوات- أو أنها مُجهدة للتنفس، لأننا نحتاج إلى كمية من هواء الرئتين أكبر مما تتطلبه الأصوات المجهورة.[3]

ويستعمل السياب أصوات (العين) و (الغين) و (الحاء) بتداخل فيحس المتلّقي بالأثر الجلي للايقاع الداخلي، يقول في قصيدته ((الباب تقرعه الرياح)):

***الباب ما قرعته غير الريح..***

***آه لعلّ روحاً في الرياحْ***

***هامتْ تمر على المرافيء أو محطات القطارْ***

---

(1) ديوانه: أغاني المدينة الميتة، ٤٥.

(2) ديوانها: قرارة الموجة، ٢: ٢٥١.

(3) ينظر: موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ٢٧.

***لتسائل الغرباء عنـي، عن غريب أمس راحْ*** (1)

إن اشتعال صوت (العين) خمس مرات، ومثله صوت (الحاء) بإزاء ثلاثة تردُّدات لصوت (الغين)، أسهم اسهاماً واضحاً في تصعيد الطبقة الايقاعية، فالصوتان المتماثلان في العدد –الحاء والغين– ينطلقان من أقصى الحلق وهي هنا إشارة إلى مدى ما يكابده السياب من آلام الغربة المُمضّة.

وإذا ما احتجنا إلى تخطيط مثلناه بما يأتي:

**١.ع غ ح**
**٢.ع ح ح**
**٣.ع ح**
**٤.غ ع ع غ ح**

**= ٥ ع ٣ غ ٥ ح**

غير ناسين الأثر الذي يحدثه الشطر الرابع في ترتيب صوتي (الغين) و (العين) وانتهائه بصوت (الحاء).

ويكرر عبد الوهاب البياتي صوت ((لا)) في قصيدة ((مسافر بلا حقائب)):

***من لا مكانْ***

***لا وجهَ، لا تاريخَ لـي، من لا مكانْ***

***تحت السماء، وفـي عويل الريح، أسمعها***

***تناديـني: ((تعال!))***

***لا وجهَ، لا تاريخ... اسمعها تناديـني:***

***((تعالْ!))*** (2)

إن تردد (لا) خمس مرات، له أثر ايقاعي في الجملة الشعرية. ومن أجل التركيز على النفي –وهو غربة مكانية– حشد هذا الصوت ليكون إلحاحاً على نفي المكان الذي ينفي (الوجه) ثم (التاريخ).

أصوات المد:

---

(1) ديوانه: شناشيل ابنة الجلبي، ١: ٦١٥– ٦١٦.

(2) ديوانه: أباريق مهمشة، ١: ١٦٨.

وأصوات المد من الأساليب الإيقاعية التي تُحدث أثراً موسيقياً، لأنها -كما يقول علماء الأصوات- تُسهم في مدِّ النفس ((إذ أنها... أطول من الأصوات الساكنة)).[1] تقول نازك الملائكة في قصيدة ((في جبال الشمال)):

***عُدْ بنا يا قطارْ***

***فالظلام رهيبٌ هنا والسكون ثقيلْ***

***عُدْ بنا فالمدى شاسع والطريق طويلْ***

***والليالي قصارْ***

***عد بنا فالرياح تنوح وراء الظلالْ***

***وعُواء الذئاب وراء الجبالْ***

***كصراخ الأسى في قلوب البشرْ***

***عُدْ بنا فعلى المنحدرْ***

***شبح مكفهرٌ حزينْ*** ([2])

إن تراكم مثل هذه الأصوات في الصورة الشعرية للقصيدة، من شأنه أنْ يشكّل إيقاعاً يجسّ نبض الحالة النفسية التي ركزت على غربة مكانية لاتطيقها الشاعرة. والتعبير عن السأم تمثَّلهُ النص من خلال امتداد هذه الأصوات، الأمر الذي أشاع إيقاعاً ذا حركة متثاقلة وبطيئة تنسجم مع بطء الحالة الآنيّة التي كانت تسكن الشاعرة، هذا فضلاً عن الأثر الموسيقي المتباطيء الناشيء عن القافية المقيّدة.

ويتوسل بلند الحيدري بصوت التضعيف في قصيدته ((الخطوة الضائعة)):

***كان الشتاء يحزّ أرصفة المحطةْ***

***وللرياحِ هواء قطّةْ***

***يهتزّ فانوس عتيقْ***

***فيهزّ قريتنا الضنينةْ***

***ماذا سأفعل في المدينةْ*** ([3])

التضعيف الصوتي، هنا، في أفعال تدل على الحاضر. والحاضر به وقع

---

[1] الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، ١٥٤.

[2] ديوانها: شظايا ورماد، ٢/ ١٢٤.

[3] ديوانه: أغاني المدينة الميتة، ٩٦.

خاص في وجدان الشاعر، فجاءت تلك الصيغ الصوتية (يحزّ- يهتزّ- فيهزّ) لتشمل مساحة زمنية صوتية واحدة ذات نهايات مدبّبة تتمثل بصوت (الحاء) و(الزاي) تتردد بين صوت الهمس (الحاء) والجهر (الزاي)، وبذلك يتوتر الايقاع مع توتر التجربة الشعرية.

## التدويم:

ويتوسل السياب بالتدويم... ويقصد بالتدويم ((تكرار النماذج الجزئية والمركبة بشكل متتابع أو متراوح بغية الوصول إلى درجة عالية من الوجد الموسيقي)).[1]

يقول في قصيدة ((جيكور والمدينة)):

***وتلتف حولي دروب المدينةْ***

***حبالاً من الطين يمضغن قلبي***

***ويعطين، عن جمرةٍ فيه، طينَهْ***

***حبالاً من النار يجلدْنَ عُري الحقول الحزينهْ***

***ويحرقن جيكور في قاع روحي***

***ويزرعن فيها رماد الضغينهْ*** (2)

هنا استخدم السياب صيغة لغوية هي: ((يفعلْن)) أربع مرات، الأمر الذي أدى إلى تحقيق تدويم موسيقي ملحوظ يقود إلحاحه إلى الضيق الذي تنشره ((دروب المدينة/ الحبال)) حول السياب.

ويستثمر بلند الحيدري تكرار الجملة لتحقيق الإيقاع الداخلي. يقول في قصيدته ((الخطوة الضائعة)):

***ماذا سأفعل في المدينة..؟***

***وسألتني:***

***ماذا ستفعل في المدينةْ؟*** (3)

إن تشكيل لقطة الحوار الداخلي في الجملة الأولى يؤدي إلى تثبيت اللاجدوى المنبعث من التنكر للمدينة حيث تضيع الخطوات، من هنا يجيء الالتفات الايقاعي في الجملة الثانية التي استبدلت (ستفعل) بـ (سأفعل) لتوكيد

---

[1] ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، صلاح فضل، مجلة فصول، ع٢، يوليو ١٩٨١، ص٢١١.

[2] ديوانه: أنشودة المطر، ١: ٤١٤.

[3] ديوانه: أغاني المدينة الميتة، ٩٦.

الصوت الداخلي. وبذلك أسهم الايقاع في قراءة الهمس الداخلي للشاعر الذي يتضادّ مع المدينة.

## التوقع القافوي:

ويتوسل السياب بما يمكن أن أسميه (التوقع الايقاعي القافوي) والمقصود به أن الشاعر أحياناً يوحي إلى المتلقي بتوقع مجيء قافية ما من خلال السياق الذي أشاعه. يقول السياب في قصيدة ((ليلة في باريس)):

***وذهبت فانسحب الضياءْ***

***أحسستُ بالليلِ الشتائيّ الحزينِ، وبالبكاءْ*** [1]

إن انسحاب الضياء هو المولد للبكاء، والملحظ أن ايقاع هاتين الصورتين يتشكّل من ((الكامل)) وبتوزيع ٢:٤ أي أن الشاعر من أجل إقامة هذا الايقاع جاء بتفعيلتين في الشطر الأول ثم بأربع تفعيلات في الشطر الثاني.

ومثل ذلك في قصيدة ((اختناق)) لبلند الحيدري:

***رغم الغدِ المفتوح في الأفقْ***

***أحسّ بي!***

***سأختنقْ*** [2]

(فالأختناق) يتضاد مع (الأفق) على الرغم من الانفتاح على الغد، وهو هنا بنية مفارقة، الأمر الذي أدى إلى تصعيد في البنية الايقاعية وصولاً إلى هبوطها بما ينسجم والاختناق، ولعل توزيع التفعيلات على نحو ٣:١:١ ، قد أسهم في بلورة ما ذهبتُ إليه.

## تكرار التخصيص:

في قصيدة البياتي ((الليل والمدينة والسل)) يسجل الشاعر صورة إيقاعية أخرى لموقفه المتضاد من المدينة مع اعترافنا أنها أكثر التصاقاً بموقفه المنتمي المنفي، ففي هذه المرايا لم تعد المدينة وحشاً ضرياً يتخبط ليصرع الطيبين وأجساد النساء فحسب، وإنما عادت ذات دورة حياتية منتظمة تبدأ من الولادة وتنتهي إلى العدم، ولذلك عمد الشاعر إلى التضاد وإلى ما يمكن تسميته (تكرار

---

[1] ديوانه: شناشيل ابنة الجلبي، ١: ٦٢١

[2] ديوانه: رحلة الحروف الصفر، ٥٧.

التخصيص) وتكرار ألفاظ بعينها. يقول:

***في ليالي الموتِ والخلقِ،***
***وفي الأعماقِ أعماقِ المدينةْ***
***لم تزلْ كالهرةِ السوداء،***
***كالأم الحزينةْ***
***تلد الأحياء في صمتٍ***
***وأعماقُ المدينةْ***
***تبصق الموتى على الأرصفة الغُبْرِ السخينةْ***
***في ذراع الليل، ليلِ السل،***
***كالأم الحزينةْ***
***لم تزل تبصق آلاف المساكين: المدينةْ***
***في مقاهيها، وفي حاراتها السودِ اللعينةْ***
***وعلى أشجارها الصفر الدميمةْ***
***يُولدُ الخوفُ، كما تولدُ في أعماقها السفلى***
***الجريمةْ*** [1]

إنّ جوّ الإسقاطات النفسية على المدينة هو الذي هيّأ إيقاعاً ترجم الموقف التعبيري، فجاء هذا التضاد (الموت والخلق) وتكرار التخصيص: (الأعماق أعماق المدينة)، و (ذراع الليل ليل السل)، وتكرار ألفاظ بعينها: (المدينة) و (لم تزل)، و (تبصق)، و (يولد، تولد، تلد) وفي هذا إشباع لقيمة إيقاعية.

## تردد النسق الايقاعي:

وتتوسل نازك الملائكة بما أسميه **(تردد النسق الايقاعي)** وأقصد بذلك أن القيمة الايقاعية للصورة الشعرية تتأتّى من تردّد عبارات بعينها مع بعض التحوير الناتج من الحذف والإضافة. تقول في قصيدة ((في جبال الشمال)):

***شبحُ الغربةِ القاتلةْ***
***في جبالِ الشمالِ الحزينْ***
***شبحُ الوحدةِ القاتلةْ***

[1] ديوانه: يوميات سياسي محترف، ١:٤٢٨-٤٢٩.

***في الشمالِ الحزينْ*** (١)

فالتردد الإيقاعي متناظر في (شبح الغربة القاتلة) و (شبح الوحدة القاتلة)، مع استبدال (الغربة) بـ(الوحدة) وحذف الخافض، وكذلك التردد حاصل (في جبال الشمال الحزين) و (في الشمال الحزين) بعد حذف (جبال) مما أشاع إيقاعاً سكونياً هو عبارة عن صدى (ايكو) حوار النفس سرّاً وعلانية.

وثمة وسيلة أخرى تلجأ إليها نازك الملائكة، هي إلباس التفعيلة الأولى ما يناسبها إيقاعاً من دون أن تكمل الكلمة، والملاحظ أن مثل هذا الإلباس يقف على صوت المدّ. تقول نازك في قصيدتها ((في جبال الشمال)):

***وهنالك همسٌ عميقٌ***

***لاثغٌ خلف كلّ طريقْ***

***في شعاب الجبال الضِخامْ***

***ووراء الغمامْ***

***في ارتعاش الصنوبر، في القرية الشاحبةْ***

***في عواء ابن آوى، وفي الأنجم الغاربةْ***

***في المراعي هنالك صوت شرودْ*** (٢)

فالايقاع قد استحوذ على التفعيلة من خلال (في شعا، في ارتعا، في عِوا، في المرا) ووزنها (فاعلن)، وتدويمها على مساحة أربع تفعيلات من شأنه أن ينهض بالايقاع الداخلي.

## تجزئة الوزن:

وقد ينشأ الايقاع الداخلي من خلال تجزئة الوزن حيث يصبح هذا التجزيء وقفاتٍ يكون التوقف عليها منسجماً مع التقطيع الصوتي. وفي هذا التوقيع الصوتي وحداتٌ إيقاعية هي ليست إيقاع القصيدة بمجموعها؛ غير أننا بضمّ الإيقاع العروضي إلى بعضه فإن الوزن يبرز من جديد، وطبقاً لتلك الوقفات يتنوّع الايقاع، يقول السياب في قصيدته (أمام بيت الله):[٣]

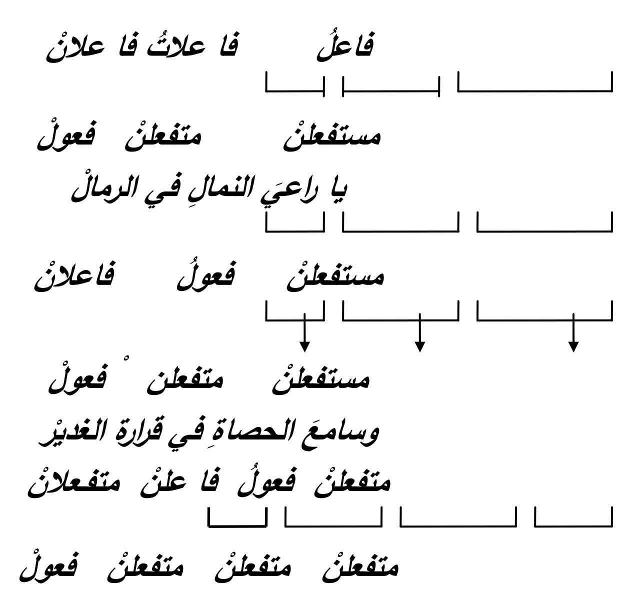
***أصرخُ في الظلام أستجيرْ***

---

(١) ديوانها: شظايا ورماد، ٢/١٢٥.

(٢) نفسه، ٢، ١٢٦.

(٣) ديوانه: المعبد الغريق ١: ١٣٥.




فمثل هذا التقطيع يؤدي إلى نشوء إيقاع جديد، ولكن عند ضم التفصيلات إلى بعضها نجدها تنتمي إلى (الرجز).

**-٣-**

## موسيقى الإطار:

لحظنا في الصفحات التي مرت بنا الجانب المتحقق من الايقاع الداخلي. وفي هذه الصفحات الآتية سنتعرف على مدى ما حققته الأوزان الشعرية – موسيقى الإطار– من دلالات شعورية تتوافق مع الانفعال الذي تثيره التجربة الشعرية، يوصف المدرك الصوتي، ونحن نتحدث هنا عن الموسيقى الخارجية– والصورة الشعرية كعنصرين يعملان على تحويل القيمة الانفعالية إلى قيمة تعبيرية.

إن الذي لا نشك فيه هو أن ((للوزن رغم شكليته الخارجية قيمة انفعالية هامة تتعلق بتخدير الحواس من الناحية الفسيولوجية، كما أنه يرتبط بالأحاسيس الفطرية لدى الإنسان وما يتصل بها من تفريج بايولوجي، مما يجعل من الشعر التعويض الضروري والحيوي لتوترات انفعالية كثيرة)).[1] وطبقاً لذلك فإنّ الوزن

[1] لغة الشعر العربي الحديث، د. السعيد الورقي، ٢٠٩.

ليس زينةً تتزيّن بها القصيدة، بمعنى آخر أن الوزن ليس قالباً جامداً مفروضاً على القصيدة من الخارج، بل إن الوسائل التعبيرية الفنية، وبضمنها الوزن، تولد في لحظة الخلق.

على أساس هذا الفهم فإن الباحث لا يُقرّ بتلك الآراء التي سلكها بعض النقاد العرب القدامى والمحدثون، حين ربطوا بين الوزن والموضوع الشعري. يقول ابن طباطبا مثلاً إنّ الشاعر حين يريد ((بناء قصيدة مخضّ المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يُسلس له القول عليه))[1] وهذا حازم القرطاجني يرى ضرورة ((أن تحاكى... المقاصد بما يناسبها من الأوزان.... فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصداً هزلياً أو استخفافياً وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد)).[2]

إن النظرة الصحيحة يجب أن تنطلق من كون الأوزان العربية وسائل صوتية قادرة على ترجمة العواطف والانفعالات المختلفة بما يتوافق والتجربة، وعلى هذا الأساس، فإن المحاولات النظرية التي قالت بالربط بين الوزن والموضوعات الشعرية لا تخلو من تعسف.

إن رفض تلك الآراء يتأتى من أن ((حركة الوزن حركة آنيّة لا تنفصل عن حركة المعنى أو تعقبها. إن الشاعر يفكر في مستويات التجربة وأبعادها تفكيراً آنيّاً لا انفصام بين عناصره، وحركة خياله داخل التجربة حركة موحدة)).[3]

ومعنى هذا أن الوزن يكتسب صفاته وخصائصه من داخل التجربة الشعرية من خلال علاقات متفاعلة داخل القصيدة الواحدة أو النص الواحد، فثمة قصائد تنتمي إلى وزن واحد ولكنها تختلف عن بعضها بالايحاء. فالوزن ((رغم أنه صورة مجردة [فإنّه] يحمل دلالة شعورية عامة مبهمة، ويترك للكلمات بعد ذلك تحديد هذه الدلالة)).[4]

---

[1] عيار الشعر، ٥.

[2] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ٢٥٨. ويذكر أنّ عبد اللطيف الطيب أحدُ المتحمسين لتلك الفكرة، ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب ١:٧٢، وينظر: النقد الأدبي، أحمد أمين، ١:٨٧ وما بعدها.

[3] مفهوم الشعر، د. جابر عصفور، ٢٦٤.

[4] التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين اسماعيل، ٥١.

إذن على وفق حركة الوزن في استيعاب حالة الشاعر النفسية سنحاول المعالجة في الفقرات الآتية.

تقول نازك الملائكة:

***عُدْ بنا يا قطارْ***

***فالظلام رهيبٌ هنا والسكون ثقيلْ***

***عُدْ بنا فالمدى شاسعٌ والطريق طويلْ***

***والليالي قصارْ***

***عُدْ بنا فالرياحُ تنوح وراء الظلالْ***

***وعُواء الذئاب وراء الجبالْ***

***كصراخ الأسى في قلوب البشرْ***

***عُدْ بنا فعلى المنحدرْ***

***شبحٌ مكفهرٌّ حزينْ***

***تركت قدماه على كل فجرٍ أثرْ***

***كلّ فجرٍ تقضّى هنا بالأسى والحنينْ))*** [1]

تنتمي القصيدة إلى وزن (المتدارك)/ (فاعلن)، ونواة المتدارك تتألف من سبب خفيف (فا)، ووتد مجموع (علن) إن النبر يقع على الوتد المجموع، ومن أجل أن تستوعب الشاعرة التجربة الاغترابية المكانية، فقد لجأت –طبعاً من دون وعي مسبق– إلى قافية مقيدة (ساكنة) من دون استثناء أي شطر. فضلاً عن ذلك فقد استعملت أصوات المدّ بشكل مكثّف، الأمر الذي أدى إلى مدّ الأصوات على مساحة زمنية أطول، ولا شك في أن سبعة وثلاثين صوتاً ممدوداً وردت في المقطع لها –شئنا أم أبينا– دورٌ كبير في إضاءة الدلالة المعنوية والشعورية يساعدها في ذلك صوت الرويّ الساكن. إن قراءة واحدة لهذا النص تثير في المتلقيّ الحالة السكونية المهيمنة على الشاعرة، ومثل تلك الحالة هي المسؤولة عن تطبيع هذا الاطار الخارجي ليكون منسجماً مع الضيق والسكون اللذين يلفّان التجربة حيث الخوف من أرضٍ لم تألفْها الشاعرة، ومن شأن ذلك توليد إيقاع قادر على الانسجام مع الصورة الشعرية والانفعال الشعري. ولعلّي لا أبالغ إذا قلت إنّ الشاعرة استطاعت أن تنسجم مع تجربتها والوزن من خلال إيراد (ضرب) لم

---

[1] ديوانها: شظايا ورماد، ٢:١٢٤–١٢٥.

يعرفه المتدارك، إذ أن للمتدارك عروضَيْن: الأولى فاعلنْ أو فعلنْ وضربها مثلها[1] غير أنّ الشاعرة استعملت ضرباً لا يجيء في المتدارك. وحين استعيد بعض المصطلحات العروضية من بحور أخرى، لقلت أنها استعملت علّة (التذييل) وهي ((زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع)).[2]

إن الإضافة الايقاعية الجديدة، من شأنها إطالة زمن أصوات المدّ التي هيمنتْ على النص، وهذا ما يشير إليه الاحصاء الذي قمنا به: فقد تشكّلت القصيدة من (٦٢) شطراً، توزعت أضربها على النحو الآتي:

***فاعلان = ٥٢***

***فاعلن = ١٠***

***والفرق بين العددين شاسع.***

وحين نعاود النص سنجد أنه يتشكل على وفق الجدول الآتي:

| *فاعلن* | *فعلن* | *فعلان* | *فاعلان* |
|---|---|---|---|
| *٢٥* | *١١* | *٣* | *٥ = ٤٤* |

إن المدقق في الجدول يجد ما يأتي:

الفرق الحسابي بين (فاعلنْ) و (فعلنْ) هو (–١٣)، وبين (فعلانْ) و (فاعلانْ) هو (–٢) وهذه الفروقات تبرز النبرة الايقاعية الممتدة متمثّلةً في (فاعلنْ) و (فاعلانْ) وبذلك فقط نقول إن التجربة الشعرية بدت منسجمة مع الغربة المكانية التي كانت تعاني منها الشاعرة[3]فامتدت هذا الامتداد الناتج عن كثافة (فاعلنْ) التي حافظت على الوتد المجموع فضلاً عن تأثير القافية المقيّدة كما أسلفنا.

ويقول عبد الوهاب البياتي في قصيدة ((الالهة والمنفى)):

***١ . وتمزقتُ وقاتلتُ طواحين الهواءْ***

***٢ . وأمتطيتُ القمر الأسود مهراً***

***٣ . عبر صحراء غنائي***

***٤ . وصنعتُ الشعر من آلام أهلي الفقراءْ***

---

[1] ينظر: ميزان الذهب، أحمد الهاشمي. ٩٦.

[2] نفسه: ١٤.

[3] حددنا نوع الغربة هنا لتأكيد حالة الشاعرة الظاهرة في مكان بعث في نفسها الخوف، لأن غربة الشاعرة غربة روحية مركبة.

***٥. ثم ماذا؟***

***٦. هذه أنت حزينةْ***

***٧. تمضغين الثلج والأوراق في ليل المدينةْ***

***٨. تلعنين الموت بالجهر، وسّراً تعشقينهْ***

***٩. تلعقين الدم من قلبي***

***١٠. وتبكين حزينةْ***

***١١. ثم ماذا؟***

***١٢. هذه أنت وهذا ما ترينهْ***

***١٣. هذه أنت: بحيرات سهادِ***

***١٤. وسهوب من رمادِ***

***١٥. أبدا يزرعها***

***١٦. فارس الميّت في وهج الظهيرةْ***

***١٧. درعه بالدم مصبوغاً***

***١٨. وبالحبر أياديه الصغيرةْ***

***١٩. عينه: نجمةُ صبح، غرقت عبْر ضفيرة*** (١) ( )

قام النص على بحر الرمل (فاعلاتنْ). وهذه النواة تتألف من سبب خفيف + وتد مجموع+ سبب خفيف. ومثل هذه النواة فيها انبساط موسيقي لكونها ذات وتد وسطي يقع بين سببين خفيفين. يتوزع النص بين ثلاث حركات، تبدأ الحركة الأولى من ١-٤، والحركة الثانية من ٦-١٠، والثالثة من ١٢-١٩.

والملاحظ على هذه الحركات الثلاث ما يأتي: تشكّلت الحركة الأولى من أربعة أشطر ومثلها الثانية. أما الثالثة فقد تشكلت من ضعف ما شكلته الأولى والثانية.

إن قراءة فاحصة للحركات الثلاث من حيث التفعيلات الصحيحة والزاحفة والمعلولة والخارجة على النظام الايقاعي(٢)تبيّن ما هو موجود في الجدول الآتي:

| | | | ز | ص | ع | خ | المجموع |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ١. | ز/ز/ز/ ع. | الحركة | ٧ | ٤ | ٢ | صفر | ١٣ |

(١) ديوانه: أشعار في المنفى، ١:٤١٢- ٤١٣.

(٢) سنرمز للتفعيلة الصحيحة بـ (ص) وللزاحفة بـ (ز)، وللمعلولة بـ (ع) والخارجة على النظام بـ (خ).

| ٢. | ص/ز/ز. | الأولى | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ٣. | ص/ز. | | | | | | |
| ٤. | ز/ص/ص/ع. | | | | | | |
| | النسبة المئوية | | ٥٣ر٨٤ % | ٣٠ر٧٦ % | ١٥ر٣٨ % | صفر | – |
| ٥. | **ثم ماذا؟** | | | | | | |
| ٦. | ص/ز | | ٤ | ٩ | صفر | ٢ | ١٥ |
| ٧. | ص/ص/ص | **الحركة** | | | | | |
| ٨. | ص/ص/ز/ص | | | | | | |
| ٩. | ص/ز/فعْ | **الثانية** | | | | | |
| ١٠. | فعولن/ز | | | | | | |
| | النسبة المئوية | | ٢٦ر٦٦ % | ٦٠% | صفر | ١٣ر٣٣% | |
| ١١ | **.ثم ماذا؟** | | | | | | |
| ١٢. | ص/ز/ص | | ١١ | ٦ | صفر | ٧ | ٢٤ |
| ١٣. | ص/ز/ز | **الحركة** | | | | | |
| ١٤. | ز/ص | | | | | | |
| ١٥. | ز/فعِلنْ | **الثالثة** | | | | | |
| ١٦. | فاعلاتنْ فاعلاتنْ فاعلنْ فعْ | | | | | | |
| ١٧. | ز/ز/فعْ | | | | | | |
| ١٨. | فعولنْ/ز/ص | | | | | | |
| ١٩. | ص/ز/ز/ز | | | | | | |
| | **النسبة المئوية** | | **٤٥ر٨٣ %** | **٢٥%** | **صفر** | **٢٩ر١٦ %** | |

يتضّح من الجدول أن نسبة التفعيلات الزاحفة في الحركة الأولى بلغت ٥٣.٨٤% وهي نسبة تتربع على نسب الحركتين الأخريين الثانية والثالثة. وإذا ماحاولت تفسير الدلالة الإيقاعية فإنني أشير إلى أن الشاعر حاول أن يمر سريعاً للدخول في قضيته الرئيسة: الغربة، ولذلك لجأ إلى (خبن)[1] التفعيلة (فاعلاتنْ

(1) الخبن زحاف ويعني حذف الثاني الساكن.

فعلاتنْ)، وفي هذا الإجراء ضياع للوتد المجموع الذي يرتكز عليه النبْر، ومن ثم تشكيل ثلاث حركات (فَعِلاتنْ) في بداية التفعيلة الأمر الذي يؤدي إلى سرعة إيقاعية ملحوظة.

من هنا نجد في الحركتين الأخريين تناقصاً في التفعيلات الزاحفة، لأن الحركتين تبثّان التجربة الشعرية التي ترتكز على الغربة. وملاحظة أخرى تخصّ الخروج على النظام الصوتي لتفعيلة الرمل (فاعلاتنْ) لقد وجدنا هذا الخروج في الحركة الثانية إذ بلغتْ نسبته ١٣.٣٣% في حين خلت الأولى منه تماماً، أما الثالثة فقد بلغت نسبته ٢٩.١٦% ولنا في هذا الأمر تفسير اجتهادي، على الرغم من علمنا أن القارئ يستطيع تدوير الأشطر ليحصل على التفعيلة الخاصة بالرمل:

إن مثل هذا الخروج يشير إلى تأزّم نفسي حاد، حاصر الذات الإنسانية التي بثّتْ إيقاعها الخاص، غير أنها حاولت أن تتخلص من ذلك بإفرادها و هذا مارتّبه الشاعر: تفعيلات لاتنتمي للرمل فهو بحسب هذا الفهم جاء بحركة تعويضيّة صوتية بمعنى أنه استطاع المحاولة للخروج على الرتابة الآسرة الناتجة من غربة النفي.

ويستغل السياب البحر (المتقارب) لتمثيل تجربته الاغترابية المدينية. يقول في قصيدة (جيكور والمدينة):

***وتلتف حوليَّ دروب المدينةْ***

***حبالاً من الطين يمضغْن قلبي***

***ويعطينَ -عن جمرة فيه- طينهْ***

***حبالاً من النار يجلدْن عريَ الحقول الحزينةْ***

***ويحرقْنَ جيكور في قاع روحي***

***ويزرعْن فيها رمادَ الضغينةْ***

***دروبٌ تقول الأساطير عنها***

***على موقدٍ نام: ماعاد منها***

***ولا عاد من ضفة الموت سارِ***

***كأن الصدى والسكينة***

***جناحا أبي الهول فيها، جناحان من صخرةٍ في ثراها دفينةْ***

***فمن يفجر الماء منها عيوناً لتبني. قرانا عليها؟***

*ومن يرجع اللَّهَ يوماً إليها؟* [1] (

النص التفات إلى الداخل لبثّ حالة انفصام العلاقة بين السياب وبين المدينة. والعلاقة علاقة مقت تنزف من روح مغتربة، تنهجَ نهجاً مسدوداً لانكفاء الذات على نفسها بسبب انعدام التوافق فهو لايملك القدرة على خرق السور، كما أنه غير قادر على بعث الحياة من جديد ومادامت الحالة هي تلك، فلابد من استيعابٍ إيقاعيّ يلمّ الأطراف من دائرة واحدة، فكان هذا (النضح) الذي يضخّ دماً متحولاً إلى حبر... هذا هو النص. إن الارتكاز على (المتقارب): فعولنْ، يعني الضغط على النواة (فعو)، وهذا الضغط يتولّد في بداية التفعيلة. ومن شأن البداية أن تجهر بالدرجة التوقيعية، غير أنّ السياب استطاع أن يضفر الصورة والوزن فجاء النص مخترقاً الجهر ليستقر هادئاً منسجماً مع الخطاب الشعري الذي بدا حواراً هامساً مع النفس التي تتضادّ مع المدينة.

**-٤-**

## *القافيـــــــة:*

ومما يتصل بالبنية الإيقاعية: القافية فمما لاشك فيه أنها قيمة موسيقية بوصفها ((عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات... وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية))[2].

والشعراء الرواد في هذا الموضوع لم يتخطوا القافية وهم ينظمون قصيدة شعر التفعيلة بل أعاروها اهتماماً كبيراً لأنها ((ركن مهم في موسيقية الشعر الحر... تثير في النفس أنغاماً وأصداء. وهي فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر، والشعر الحر أحوج مايكون إلى الفواصل)) كما تقول نازك الملائكة[3]، وهذا ماذهب إليه السياب إذْ عدّ نفسه من أعداء المتفلّتين من القافية في الشعر الجديد. يقول في رسالة بعث بها إلى الشاعر عبد الكريم الناعم ((أنا من أعداء التفلت من القافية))[4]، ويعلل ذلك بقوله: ((إن اللغات الخالية من الحركات- كل اللغات ماعدا العربية- وأوزان الشعر التي تعتمد على الارتكاز

---

[1] ديوانه: أنشودة المطر، ١/٤١٤-٤١٥.

[2] موسيقى الشعر، د.إبراهيم أنيس، ٢٧٣.

[3] قضايا الشعر المعاصر، ١٩٢.

[4] رسائل السياب، جمع وتقديم ماجد السامرائي، ١٠٨.

وليس التفعيلة قد تخفف مما يحدثه خلو الشعر من القافية، على الأذن من وقع منغوم))[1].

وانطلاقاً من هذا الفهم فإن الشعراء الرواد لم ينبذوا القافية، وإذا ما حاولت الاستشهاد على ذلك فإنني سأجتزئ نماذج لأن الشواهد على ماذهبت إليه كثيرة جداً.

يقول السياب في قصيدة ((غربة الروح)):

***ياغربةَ الروح في دنيا من الحجرِ***

***والثلج والقار والفولاذ والضجرِ***

***ياغربة الروح.. لاشمس فأئتلقُ***

***فيها ولا أُفُقُ*** (2)

فالقافية في هذا النص تمثل: ١١: ب ب وتقول نازك:

***عُدْ بنا قد سئمنا الطوافْ***

***في سفوح الجبال وعدنا نخافْ***

***أنْ تطول ليالي الغيابْ***

***ويغطي عواء الذئابْ***

***صوتنا ويعزّ علينا الإيابْ*** (3)

فالقافية هنا تمثل: ١١/ ب ب ب.

ويقول البياتي في قصيدة ((قصائد حب على بوابات العالم السبع)):

***أشرد من دائرة الضوء إلى الواحاتْ***

***أهبط من منازل الكواكب الأخرى إلى ((اللوفرِ))***

***مأخوذاً بسحر العالم المجنوء في اللوحاتْ***

***بالطائر الأعمى الذي يطارح الغرامْ***

***أنثاه في الظلامْ***

***بالكلمات وبنار الغسق المطفأةِ الزرقاءْ***

***بوجه ((بيكاسو)) وراء واجهات الزمنِ الضائعِ والغاباتْ***

---

[1] نفسه.

[2] ديوانه: شناشيل ابنة الجلبي، ١: ٦٦٠.

[3] ديوانها: شظايا ورماد، ٢: ١٢٥.

***بلمسة الفرشاةْ***

***على أديم جسد المرأةِ والوردةِ والسماءْ***

***بصيحةِ المهرّج السوداءْ***

***وهو يرى قناعه يغرق في ((اللوارْ))***

***أعود للبيت وفي رأسي ضجيج مدنِ الأمطارْ***

***وعنكبوتِ النارْ*** (1)

فالقافية هنا تمثل:

١١١١/ ب ب/ جـ جـ جـ/ د د د.

أما بلند الحيدري فيقفز بنا خطوات إلى الأمام وهو يلتزم قافية واحدة في إحدى قصائده المتأخرة وهي: ((خيبة الإنسان القديم)) التي نقتطع منها النص الآتي:

***صليتُّ يا أختاهْ***

***صليتُ حتى صارت الذنوب في مجاهلي***

***صلاهْ***

***وصمتُّ حتى جفّت الشفاهْ***

***وقلتُ:***

***في الشفاهْ***

***في الخشب المعد للشتاء لي***

***إلهْ***

***وانني سحابة جادت بها يداهْ***

***وانني حلُم الرمال السُمرِ بالمياهْ***

***وانني من يَبَسي أفجّر الحياةْ***

***وكانت الحياةْ***

***تُسمّر الصليب في الجباهْ***

***وتصلب المسيح كلّ ساعةِ***

***تصلب هذا الميْتَ كلّ لحظةِ***

---

(1) دوانه: قصائد حب على بوابات العالم السبع: ٣: ٧٥-٧٦.

*فينتشي من المي مداهْ*

*وفي عيوني اليابسات ترتمي سماهْ*

*حكاية عن تائهٍ تخنقه خطاهْ* (1)

يتضح من النصوص المتقدمة –وهي جزء يسير من أشعار الرواد الأربعة تماثلها في البنية الموسيقية– أن الاحتفاظ بالإطار الموسيقي العربي –والقافية جزء هام منه– ليس ((مما يعيب الشعر العربي أو أي شعر))[2]مادامت القافية بشكل خاص، وذلك الإطار عموماً، أمراً فنياً وشعورياً مطلوباً. على أن القافية عند الرواد ((لايُبحثُ عنها في قائمة من الكلمات التي تنتهي نهاية واحدة، وإنما هي كلمة ما من بين كل كلمات اللغة يستدعيها السياقان المعنوي والموسيقي للسطر الشعري))[3].

## تنوع الأوزان في القصيدة الواحدة:

وهذه قضية موسيقية ترد عند الرواد في القصيدة الواحدة ذات المقاطع المتعددة، فالشاعر الكبير لايمكن أن يغيّر الوزن من مقطع إلى آخر مالم يكن ذلك من أجل غرض موسيقي، يعتقد أنه ملائم لحالته الانفعالية، وبعبارة أخرى فإن التنوع جاء من أجل ((توظيف الموسيقى لإبراز بعض النواحي الموضوعية أوالنفسية التي يحرص الشاعر على إبرازها))[4]. وقد وجدت للسياب سبع قصائد[5] وللبياتي ثماني قصائد[6] ولنازك ثلاث قصائد[7]، فيما خلت دواوين بلند الحيدري منها. وسأكتفي بإيراد مثال واحد طمعاً في الإيجاز.

---

(1) ديوانه: رحلة الحروف الصفر، ١٠–١١.

(2) موسيقى الشعر، الدكتور إبراهيم أنيس، ١٨.

(3) الشعر العربي المعاصر، د. عز الدين اسماعيل، ٦٧.

(4) دير الملاك، د.محسن اطميش، ٢٨٥.

(5) هي سفر أيوب من ديوان منزل الاقنان، وجيكور والمدينة والعودة لجيكور، ورؤيا في عام ١٩٥٦، ومدينة السندباد من ديوان أنشودة المطر، وفي انتظار رسالة، ومن ليالي السهاد من ديوان شناشيل ابنة الجلبي.

(6) هي سفر الفقر والثورة من ديوان سفر الفقر والثورة، أما الست الأخرى فهي من ديوان كتاب البحر وهي: تحولات نيتوكريس في كتاب الموتى، والأميرة والغجري، واحمل موتي وارحل، والرحيل إلى مدن العشق والمعبودة، وسأنصب لك خيمة في الحدائق الطاغورية، ومن ديوان سيرة ذاتية لسارق النار قصيدة: قصائد عن الفراق والموت.

(7) هي ثلاث مرات لامي من ديوان قرارة الموجة، وخمس أغان للالم، وثلاث أغنيات عربية من ديوان شجرة القمر.

تتكون قصيدة ((مدينة السندباد)) للسياب من خمسة مقاطع، في المقطع الأول نقرأ مايأتي:

***جوعان في القبر بلا غذاءْ***

***عريان في الثلج بلا رداءْ***

***صرختُ في الشتاء***

***أَقضَّ يا مطرْ***

***مضاجعَ العظام والثلوج والهباء***

***مضاجع الحجرْ***

***وأنبتِ البذورَ، ولتفَتّحِ الزهرْ***

***وأحرقِ البيادرَ العقيم بالبروقْ***

***وفجّر العروقْ***

***وأثقلِ الشجرْ*** [1]

البحر هو الرجز، وقد طوّعه الشاعر بما يناسب عواطفه التي اتسمت هنا، بالفوران، والحساسية المفرطة بإزاء ماتعانيه مدينة الشاعر –ومن خلالها العراق– من جوع وعري وجدب. ومع أن الشاعر ابتدأ القصيدة بالأنا: جوعان وعريان ولكن صرخته كانت من أجل الآخرين. والرجز ذو فعالية راقصة[2]، استغله الشاعر لاستثارة (المطر) كي يتحرك لينهي الجذب ويُوجِد الخصب. فكأنّ الشاعر هنا (يؤنسن) المطر، فالشاعر اختار الرجز مخاطباً من خلاله المطر وعارضاً حاله وحال المدينة ملتمساً الحل والخلاص. أما في المقطع الثاني فقد استبدل الشاعر موسيقى الرجز بموسيقى المتدارك (فعولن) ولكي نكون موضوعيين في تحديد علاقة الموسيقى الجديدة بالموضوع لابد أن نقرأ جزءاً من المقطع:

***أهذا أدونيسُ؟ هذا الخواءْ؟.***

***وهذا الشحوبُ، وهذا الجفافُ؟***

***أهذا أدونيس؟ أين الضياءْ؟***

***وأين القطافْ؟***

***مناجل لاتحصدْ***

---

[1] ديوانه: أنشودة المطر، ١: ٤٦٣.

[2] ينظر: تطور الشعر العربي في العراق، د.علي عباس علوان، ٢٤٧.

*أزاهرُ لاتعقدُ*

*مزارع سوداء من غير ماء!*

*اهذا انتظار السنين الطويلةْ*

*اهذا صراخ الرجولةْ؟*

*اهذا أنين النساءْ؟*

*أدونيس إيا لاندحار البطولةْ*

*لقد حطّم الموتُ فيك الرجاءْ*

*وأقبلت بالنظرة الزائغةْ*

*وبالقبضة الفارغَةْ* (1)

الشاعر هنا يستعرض باندهاش ماحلّ بأدونيس من خواء وشجوب وجفاف، وهو إله الجمال والخصب والانبعاث. وكأنّ الشاعر لايصدق هذا الذي يحدث أمام ناظريه ولذلك قاده توهج التجربة الشعورية إلى (المتقارب) فتساءل (بهدوء) عما يجري، وأنكر (برباطة جأش) ماحل بالمناجل، والأزاهر، والمزارع، ثم عاد إلى التساؤل (بجديّة) مشوبة بقليل من السخرية عما حل بالرجولة والبطولة وضياع الأمل. ولعل (المتقارب) قد استوعب كل تلك الشكوى، وذلك التساؤل والاندهاش فكما أن الشاعر لايملك غير أن يشكو ويسأل كذلك لايملك (المتقارب) غير توصيل الشكوى والتعبير عن الخذلان. فالشكوى المهموسة تمر من خلاله.

وفي المقطع الثالث يعود الشاعر إلى الرجز مرة ثانية لأن مايراه الشاعر الآن ليس فقط ((الخواء والجدب والشحوب) بل الموت والعقم وهما لاشك- إلى جانب الدم المسفوح في كل مكان- أعلى مرتبة من الخواء والشحوب:

*الموتُ في الشوارعْ*

*والعقم في المزارعْ*

*وكل مانحبه يموتْ*

*الماء قيّدوه في البيوتْ*

*وألهثَ الجداولَ الجفافْ*

*هم التتار أقبلوا، ففي المدى رُعافْ*

*وشمسُنا دم، وزادُنا دمٌ على الصحافْ*

---

(1) ديوانه: أنشودة المطر، ١: ٤٦٥-٤٦٦.

***محمد اليتيمُ أحرقوه فالمساءْ***
***يُضيء من حريقهِ، وفارت الدماءْ***
***من قدميه، من يديه، من عيونهِ***
***وأحرق الإله في جفونهِ***
***محمدُ النبيُّ في ((حراء)) قيدوهْ***
***فسُمِّر النهارُ حيث سمروهْ***
***غداً سيُصلب المسيحُ في العراقْ***
***ستأكل الكلاب من دمِ البراقْ*** (1)

الرجز هنا يمنح الموضوع كامل موسيقاه، فالموت الذي حاق بالحياة، والدم المنبجس من الشمس، والطعام، والرعب الذي مبعثه حرق الرمز الأكبر (محمد) والخوف من مصير الرمز الآخر (المسيح) في غد، كل ذلك يدفع الشاعر إلى الولولة، والصراخ، والإعلان عن النهاية الفاجعة. وأظن أن الرجز بديناميته الحركية، وخفته، وحساسيته قد استطاع أن يتوافر على كل تلك العينات من الرعب، والموت، والعقم وليس الموسيقى وحدها قد استجابت للموضوع بل إن اللغة أيضاً كانت حاضرة.

وفي المقطع الرابع يستمر الشاعر مع موسيقى الرجز لأن الموضوع استمرار لما هو عليه في المقطع السابق: شيء من الصراخ، وشيء من الولولة، وشيء من التوبيخ:

***يا أيها الربيعْ***
***يا أيها الربيع ما الذي دهاكْ؟***
***جئتَ بلا مطرْ***
***جئت بلا زهرْ***
***جئت بلا ثمرْ***
***وكان منتهاكَ مثل مبتداكْ***
***يلفه النجيعْ...***
***وأقبلَ الصيف علينا أسودَ الغيوم*** (2)

(1) نفسه، ١/٤٦٧-٤٦٨
(2) نفسه، ١/٤٦٨-٤٦٩.

هنا لايشكو الشاعر، بل يعنّف، ويؤنب ويوبخ، فالربيع الذي جاء بلا زهر وبلا مطر وبلا ثمر، الربيع الذي يتساوى مبتدؤه ومنتهاه، الربيع الذي يسربله الدم: لايجدي معه غير التوبيخ والتقريع، ولأن الشاعر لايشكو وكأنه يخاطب نفسه كما رأينا عند المتدارك في المقطع الثاني، فقد استخدم موسيقى الرجز المفتوحة بخفتها عن الانديا‌ح والجهر، للتعبير عن انفعالاته الصاخبة. وفي المقطع أيضاً تقريع للصيف بصيغة الغائب –لابصيغة المخاطب– وإنكار لمطره الذي خبأ الوباء في قطراته:

***من الذي أطلق من عقالها الذئابْ؟***

***من الذي سقى من السراب؟***

***وخبّأَ الوباء في المطرْ؟*** (1)

ومرة أخرى نلتقي بالموت:

***الموت في البيوت يولدْ***

***يولد قابيل لكي ينتزع الحياهْ***

***من رحم الأرض ومن منابع المياهْ***

***فيظلم الغدُ***

***وتجهض النساء في المجازرْ***

***ويرقص اللهيب في البيادرْ***

***ويهلك المسيح قبل العازرْ*** (2)

وتستمر موسيقى الرجز –إلى جانب لغة الألم الصاخبة– في المقطع الأخير حين وقف الشاعر على مدينته وقد آلت إلى خرائب، لا ((اله فيها ولا ماء ولا حقول)) فيما راحت (خناجر التتر) تنغرز في جسدها.

لقد عبر تنوّع الموسيقى عن حالة الشاعر الاغترابية، فهي تصخب وتجأر حين يثقل عليه الألم، وتفيض الغربة، فيرى نفسه مستجيراً، لائذاً بالآخرين، معلناً السخط والغضب، وهي تهدأ وتخفت –ربما حد الهمس– حين يلتفت الشاعر إلى نفسه الحزينة ليلتقط أنفاسه، فيبعث شكواه مخذولة مستكينة.

---

(1) نفسه، ١/٤٦٩–٤٧٠.

(2) نفسه، ص: ٤٧٠.

## التنـــاوب:

وهذه ظاهرة موسيقية أخرى –وإن كانت أقل شيوعاً من الظاهرة السابقة– وردت في بعض قصائد البياتي والسياب. ويعني التناوب: ((تكوين القصيدة موسيقيا من الشكلين: التقليدي والحر، وغالباً مايأتي هذا التناوب على شكل مقاطع أيضاً))[١]. ولايريد الباحث تناول هذه المسألة على وفق الأهمية التي تستحقها، ولكنه رأى أن يلم بها إلماماً سريعاً في هذا الفصل، لأنه لابد من وجود علاقة ما تربطها بالمضمون الشعري وتحولات الموقف الانفعالي خلافاً لما يعتقده البعض من عدم وجود ضرورة نفسية أو فنية لها[٢]. ولأن هذه الالتفاتة تمهيدية وعجلى كما يرى الباحث –فسوف أتجاوز ماورد في قصائد البياتي[٣] وأرتكز على ماورد في شعر السياب وهي ثلاث قصائد: ((رسالة)) وقد أُرِّخت في ١٩٦٤/٨/٣. و((إقبال والليل)) وقد قال عنها الناشر إنها ((آخر قصيدة كتبها الشاعر)) احتمالاً[٤] و((ليلى)) وهي ((من القصائد التي نظمت في الكويت ولايعرف تاريخها))[٥].

يتضح مما تقدم أن السياب كتب هذه القصائد المزدوجات في أيامه الأخيرة الأمر الذي يحملنا على الاعتقاد أن جمع الشكلين الشعريين لم يكن ترفاً، أو إظهاراً لقدرة الشاعر، وإنما جاء استجابة لحالة انفعالية وجد الشاعر نفسه مزحوماً بها بسبب استفحال مرضه وتفاقم يأسه من الشفاء أي –بتعبير آخر– أن استشراء حالة الاغتراب المركب الذي أخذ بخناق الشاعر كان وراء تناوب الشكلين في القصيدة الواحدة، وهل ثمة اغتراب مكاني، وروحي، أدهى وأشد من ذلك الذي عاشه السياب لاسيما في أيامه الأخيرة، في ضوء هذا الرأي سأحاول أن أجتهد في قراءة قصيدة ((ليلى)).

يتّكئ السياب في قصيدة ((ليلى)) على أبيات من الموروث الشعري بطريقة الاقتباس المباشر. وقصيدة ((ليلى)) تتشكل من أربعة مقاطع كتبت بطريقة

---

[١] دير الملاك، د. محسن اطيمش، ص٢٨٥. وقد سمي الناقد عبيد الجبار داود البصري هذا النوع من القصائد بالمزدوجات. ينظر: بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر، ص٣٦.

[٢] ينظر: دير الملاك، د. محسن طيمش، ص٢٨٥.

[٣] يستطع القارئ أن يرى هذا النوع من القصائد في ديوانه: كتاب البحر مثل: ((تحولات نيتوكريس في كتاب الموتى)) و ((احمل موتي وارحل)) و ((الرحيل إلى مدن العشق)) و ((المعبودة)) و ((سأنصب لك خيمة في الحدائق الطاغورية)).

[٤] ينظر ديوانه، ٩٧١٩/١.

[٥] نفسه، ٧٢٠/١.

((التناوب)) اثنان منهما تنتميان إلى شعر البيت واثنان إلى شعر التفعيلة. قوام المقطع الأول ثمانية أبيات يستهلها الشاعر بمخاطبة صاحبه:

***قرِّبْ بعينيْكَ مني دون إغضاء — وخلّني أتملّى طيف أهوائي***

***أبصرتَها؟ كادت الدنيا تفجّر بي — عينيك دنيا شموس ذات آلاءِ***

***أبصرت ليلى فلبنان الشموخُ على — عينيك يضحك أزهاراً لأضواء[1]***

أبيات تذكرنا بالشاعر الجاهلي وهو يخاطب خليله، أو صاحبه، وفيها يسأل الشاعر صاحبه إن كان قد رأى ((ليلى)) في لبنان. الجو تراثي بما فيه اسم ليلى الذي نستحضر من خلاله ((الليلات)) العاشقات، وقد زاد السياب في شحناته التراثية بمفردة ((بؤبؤيك)) التي أصبحت ((محور الثقل))[2]في المقطع:

***إني سألثمها في بُؤْبُؤيك كمنْ — يقبّل القمر الفضي في الماءِ***

***ليلى! هوايَ الذي راح الزمان به — وكاد يفلت من كفيَّ بالداء***

***حنانها كحنان الأم دثّرني — فأذهَبَ الداءَ عن قلبي وأعضائي(٣)***

لقد أراد الشاعر أن تكون زفراته ((عمودية)) مثل أبياته وقد أثراها البحر البسيط بموسيقى غزيرة تجود ((في كل ما له صلة بالشجن))[4]. ويفاجئنا الشاعر بانتقالةٍ إلى شعر التفعيلة في المقطع الثاني وتلك هي المفارقة الأولى. أما المفارقة الثانية فهي تغيّر الوزن من البسيط إلى الكامل:

***روحي الاعزّ عليَّ من روحي وآمالي وعمري***
***حملتْ ضفيرتها هواي كأنها أمواج نهرِ***
***حملته نحو مدى السماءْ***
***نحو المجرّة والنجوم ونحو جيكور الجميلةْ (٥)***

هنا ينقلنا الشاعر من الصحراء التي طافت بأذهاننا في المقطع السابق، إلى جيكور الجميلة. وقد لعب ((الكامل)) دوراً في إذكاء الحزن، وتأجيج الشجن لأنه

---

(١) ديوانه: شناشيل ابنة الجلبي، ٧٢٠/١.
(٢) واقع القصيدة العربية، د. محمد أحمد، ص١٤٩.
(٣) ديوانه: شناشيل ابنة الجلبي،/ ١-٧٢٠-٧٢١.
(٤) دراسات في النص الشعري، د. عبده بدوي، ص٤٩.
(٥) ديوانه: شناشيل ابنة الجلبي، ٧٢١/١.

مناسب للتجارب ذات الحس الحزين القاتم[1] ويرسم الشاعر في المقطع صورة له وهو في جيكور فتى يتصيّد الأحلام تحيطه ((الفراشات الخضيلة)) كما يتصيد الأشعار والقوافي والغناء. وقد حاول الشاعر إقامة نوع من التوازن بين الصحراء رمز الحياة المنصرمة، وبين جيكور رمز الحياة الحاضرة وتخفيفاً لما يشعر به من غربة جسدية وروحية تتوزع بين الماضي الحزين والحاضر الحزين فيما يقف الشاعر حيالها راضياً قانعاً أو هكذا يخيل إليه. ولنلاحظ أن آخر سطر في المقطع الثاني هو:

***وهنا نبني خيمتين من التأسي*** (٢)

ومن هذا التمني ينتقل إلى المقطع الثالث وهي أبيات لشوقي يستعيرها دونما تغيير أو تحوير تبدأ بهذا البيت:

***ليلى منادٍ دعا ليلى فخفَّ له — نشوان من جنبات الصدر عربيدُ***

إن اقتباس هذه الأبيات يدل على إعجاب الشاعر بها أولاً، كما (قد) يوحي لنا بأنه عجز عن التعبير الدقيق عن تجربته الشعورية ورأى في أبيات شوقي ما يستكمل بها آفاق تجربته، على أن جوّ هذا المقطع يعيدنا إلى جو المقطع الأول العابق بذكر الصحراء، والتراث والحب العربي. وفي المقطع الأخير يستعيد الشاعر مرة أخرى شعر التفعيلة ليقدم لنا صورة متقابلة: فثمة صورة للعاشقين وقد قطعا الصحراء متعانقين يهمس الرمل تحت أرجلهما تقابلها صورة –لعلها لجيكور– وقد نام النخيل الموجوع بها بينما يتعالى من بعيد نباح كلاب. ولأن الشاعر ظامئ للحب. والحلم الجميل فقد اختلق آخر صورة لصحراء تفجّر منها الماء:

***وتكركر الصحراء عن ماء وراء فم الصخورْ***
***فأظل بالكفين أسقيك المياه فترتوينْ*** (٣)

وهكذا تكون القصيدة المزدوجة –في جانبيها الموضوعي والفني– إشباعاً لانفعال اغترابي عاشه السياب بخاصة، بسبب المرض الذي أقعده وعزله عن العالم، وأشعره بالعجز، وقرّبه من الموت. فالشكل القديم من القصيدة ملاذ يحتمي

---

(١) ينظر: الشعر الحر في العراق، يوسف الصائغ، ص١٤٠.
(٢) ديوانه: شناشيل ابنة الجلبي، ٧٢٢/١.
(٣) ديوانه: شناشيل ابنة الجلبي، ٧٢٣/١.

به الشاعر من حاضره المغترب، الموجوع، يصله، من ناحية، بالشاعر العربي القديم، ووقوفه على أطلال الأحبة، مخاطباً خليله، متنقلاً على ظهر ناقته أو فرسه من مكان إلى آخر، متمتعاً بفحولته وفتوته. وهو، من ناحية أخرى، يعيده إلى شبابه حيث العافية، وصحة النفس، وعنفوان الرجولة.

## خاتمة البحث

عاش الشعراء الرواد الأربعة أنواعاً من الاغتراب بسبب الظروف السياسية والاجتماعية التي كانت سائدة يومئذ. فقد كتب عليهم أن يواجهوا تحدياً سياسياً فرضته المؤسسة السياسية القائمة، إذ ربطت العراق بعجلة الغرب الاستعماري، وفرطت بالثروات الوطنية، وصادرت الحريات الشخصية والعامة. كما واجهوا تحدياً اجتماعياً مثله جمود المنظومة الاجتماعية والأخلاقية، واستخذاء أمام قيم الطبقات المتنفذة، وبحكم موقع الشاعر في مجتمعه، فقد اضطلع الشعراء الرواد برسالتهم في حركة التغيير الاجتماعي والسياسي المنشود، إبان أربعينيات هذا القرن والسنين التي تلتها، الأمر الذي انعكس عليهم بصورة خيبات متلاحقة من النكوص والإحباط وهكذا كتب عليهم أن يعيشوا الاغتراب الاجتماعي مدخلاً لاغترباتهم اللاحقة.

ولاشك في أن العزلة من طبائع الذات الإنسانية لاسيما الذات الشاعرة، والفنانة، على أن هذه العزلة نسبية، ولكنها قابلة للنمو والتضخم في الظروف التي تشكل قيداً على حرية الفنان، وحاجزاً أمام انطلاق فكره، وانداياح إبداعه، كتلك التي نشأ في ظلها الشعراء الرواد. ولهذا اندفع هؤلاء نحو الحب، والعمل السياسي، لكي يتجاوزوا عزلتهم النسبية، ولكن إخفاقهم في هذا وذاك، أسلمهم إلى الاغتراب العاطفي، والسياسي، والمكاني، وصولاً إلى الاغتراب الروحي الذي يعني الاغتراب المركب.

ولكي لايتحول الاغتراب إلى جحيم لايطاق، فقد سعي الشعراء الرواد إلى تجاوزه، أو التخفيف من آثاره في أقل تقدير، من خلال منهج تعويضي تمثل في ردود مشتركة هي العودة إلى الطفولة، واستعادة الماضي، وبناء المدن الحلمية، وفي صيغ أخرى خاصة: هي التشبث بالحياة عند السياب، واستعادة الإيمان عند نازك، والتحول من الثوري المنتمي إلى الثوري اللامنتمي عند البياتي، وامتهان المجون والتشرد عند بلند.

أما السياب فقد كان لمرضه الأثر الكبير في استمرار اغترابه وصولاً إلى

الاغتراب الروحي الذي حاول مقاومته، لولا الموت. وأما نازك فقد اقترن اغترابها الاجتماعي الحاد نسبياً باغتراب عاطفي حاد هو الآخر، واقترن الاثنان بنزوع جامح نحو مثل أعلى غير موجود، ولذلك استسلمت لاغتراب روحي مطلق، لم تملك أمامه سوى الانكفاء على الذات واعتزال العالم. وأما البياتي فقد اختار المنفى خارج الوطن، واستطاع من خلال تطلعه إلى المجد الشعري، ومحاولاته الفنية التجديدية، وطول فترة أقامته، أن يعادل اغترابه بما يساويه –وربما يتجاوزه– من المنجز الفني، والمجد الشخصي. وهكذا جعل من اغترابه المكاني– وربما من اغترابه النفسي– حالة اعتيادية، لا اغتراباً– وهو مايفسر بقاءه خارج العراق بعد زوال أسباب هجرته. وأما بلند الحيدري فقد كان اغترابه الاجتماعي حاداً نسبياً– شأن نازك– بسبب ظروفه الخاصة، وسرعان ما أسلمه إحباطه السياسي، وحرمانه العاطفي إلى اغتراب روحي حاد نسبياً هو الآخرة أسلمه بدوره إلى المنفى الاختياري، حيث شهد نهايته شاعراً، ممتهناً العمل الصحفي ضمن مؤسسات تدين بفكر حاربه الشاعر في شبابه، وربما كان في ذلك، مايساوي اغترابه بل مايتفوق عليه في القوة، وبذلك لم يعد اغترابه اغتراباً، وإنما أصبح حياة اعتيادية يعيشها الشاعر.

في كل شاعر مغترب: تلك هي الحقيقة التي يؤمن بها الباحث، ويبقى اعتزال المجتمع، أوالاندماج به، أو علاقة البين بين شأناً خاصاً، وربما سراً خاصاً من أسرار الشاعر نفسه.

ﭬﭬﭬ

# مراجع البحث ومصادره:

## أولاً: الكتب:


-أبو القاسم الشابي شاعر تونس، الطاهر فيقه وآخرون، ١٩٨٤.

-اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الدكتور إحسان عباس، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، مطابع اليقظة، ١٣٩٨هـ-١٩٧٨م.

-الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، الدكتور عبد القادر القط، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ١٩٧٨.

-أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، علي حداد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٨٦.

-أدباء بغداديون في الأندلس، الدكتور محسن جمال الدين، بغداد، دار التضامن للتجارة والطباعة والنشر، ١٩٦٢-١٩٦٣.

-أدباء معاصرون، رجاء النقاش، بغداد، وزارة الإعلام، ١٩٧٢.

-أدب الغرباء، أبو الفرج الأصبهاني (علي بن الحسين بن محمد الأموي القرشي، ت سنة ٣٥٦هـ)، تحقيق الدكتور صلاح الدين المنجد، بيروت، دار الكتاب الجديد، ١٩٧٢.

-أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير، ريتا عوض، بيروت، المؤسسة العربية للدارسات والنشر، الطبعة الأولى، نيسان (أبريل)، ١٩٧٩.

-أسرار البلاغة، الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن- ٤٧١هـ) تحقيق د.ربتر، (استانبول، مطبعة وزارة المعارف، ١٩٥٤).

-الأسس الجمالية في النقد الأدبي، عرض وتفسير ومقارنة الدكتور عز الدين اسماعيل، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الثالثة، ١٩٨٦.

-الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، الدكتور مصطفى سويف، القاهرة، دار المعارف بمصر، ١٩٦٩.

-الأسطورة في شعر السياب، الدكتور عبد الرضا علي، دار الشؤون الثقافة والنشر، بغداد، ١٩٧٨.

-الإشارات الإلهية، التوحيدي (أبو حيان علي ت ٧٤٥هـ) تحقيق: الدكتورة وداد القاضي، ج١، ومعه ملخص الجزء الثاني، بيروت، دار الثقافة، ١٩٧٣.

-الأصوات اللغوية، الدكتور إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الخامسة، ١٩٧٩.

-الأغاني، أبو الفرج الأصبهاني، ج٩، مصورة عن طبعة دار الكتب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مطابع

كوستاتوماس وشركاه، د.ت.

-الأغاني، أبو الفرج الأصبهاني، ج١٨، تحقيق: عبد الكريم إبراهيم الغرباوي إعداد لجنة نشر كتاب الأغاني بإشراف محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، المطبعة الثقافية، ١٣٩٠هـ- ١٩٧٠م.

-الاغتراب، د. محمود رجب، منشأة المعارف بالاسكندرية، مطبعة أطلس، ج١، ١٩٧٨.

-الاغتراب، ريتشاردز شاخت، ترجمة: كامل يوسف حسين، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٠.

-الاغتراب في حياة وشعر الشريف الرضي، عزيز السيد جاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م.

-الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب، أحمد عودة الله الشقيرات، الأردن، عمان دار عمار للنشر والتوزيع، ط١، ١٤٠٧هـ- ١٩٨٧م.

-الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، النجف الأشرف، مطبعة النعمان، ط٢، ١٣٩٤هـ-١٩٧٤م.

-البحث عن الجذور، خالدة سعيد، بيروت، دار مجلة نشر، ١٩٦٠.

-البحث عن معنى، دراسة نقدية، الدكتور عبد الواحد لؤلؤة، بغداد، وزارة الإعلام، ١٩٧٣. للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٣.

-بدر شاكر السياب، ريتا عوض، سلسلة أعلام الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مطبعة أوفيست الانتصار، بغداد، الطبعة الثانية، ١٩٨٤.

-بدر شاكر السياب، حياته وشعره، عيسى بلاطة، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٧١.

-بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، الدكتور إحسان عباس، بيروت، دار الثقافة، ١٩٦٩.

-دار الثقافة، الطبعة الثانية، ١٩٧٢.

-دار الثقافة، الطبعة الرابعة، ١٩٧٨.

-بدر شاكر السياب، رائد الشعر الحر، عبد الجبار داود البصري، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الثانية، ١٤٠٦هـ-١٩٨٦م.

-بدر شاكر السياب والحركة الشعرية في العراق، محمود العبطة المحامي، بغداد، مطبعة المعارف، ١٩٦٥.

-البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، دكتور مصطفى السعدني، منشأة المعارف بالاسكندرية، جلال حربي وشركاه، ١٩٨٧.

-بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٦.

-البياتي والشعر العراقي الحديث، الدكتور إحسان عباس، دار بيروت للطباعة، بيروت، لبنان، ١٩٥٥.

-البياتي الوجه والمرآة، حمزة مصطفى، الموسوعة الصغيرة(٣٩٣)، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٤.
-تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)، شوقي ضيف، القاهرة، دار المعارف، بمصر، ١٩٦٠.
-التجزيئية في المجتمع العربي، نازك الملائكة، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٤.
-التركيب اللغوي في شعر السياب، الدكتور خليل إبراهيم العطية، الموسوعة الصغيرة (١٨٣)، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦م.
-التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، الدكتور زكي مبارك، المكتبة المصرية للطباعة والنشر، صيدا -بيروت، المطبعة العصرية، ج١، د.ت.
-تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، الدكتور علي عباس علوان، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٧٥.
-تطور الفكر الفلسفي، تيودور أويزرمان، ترجمة: سمير كرم، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط٤، أيار (مايو)، ١٩٨٨م.
-التفسير النفسي للأدب، دكتور عز الدين اسماعيل، القاهرة، مكتبة غريب، دار غريب للطباعة، ط٤، ١٩٧٧م.
-الثابت والمتحول، أدونيس، ج١، الأصول، بيروت، دار العودة، ط١، ١٩٧٤م.
-ثورة الشعر الحديث، عبد الغفار مكاوي، المجلد الأول، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢م.
-جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، كمال أبو ديب، بيروت، دار العلم للملايين، ط١، آذار (مارس) ١٩٧٩.
-جماليات المكان، جاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، كتاب الأقلام(١)، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠.
-الحداثة في الشعر، يوسف الخال، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٧٨.
-حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، الدكتورة خالدة سعيد، بيروت، دار العودة، ط٢، ١٩٨٢.
-حكيم المعرة، عمر فروخ، بيروت، مطبعة الكشاف، الطبعة الثانية، ١٩٤٨.
-الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، الدكتور ماهر حسن فهمي، معهد البحوث والدراسات، القاهرة، مطبعة الجبلاوي، ١٩٧٠.
-الحياة والشاعر، وستيفن سبندر، ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوي، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، سلسلة الألف كتاب، د.ت.
-الخصائص، صنعة إبراهيم أبي الفتح عثمان بن جني (ت٣٩٢هـ)، تحقيق محمد علي النجار، الجزء الثاني، مشروع النشر العربي المشترك، الهيئة المصرية العامة للكتاب- دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، سلسلة كنوز التراث، الطبعة الرابعة،

١٩٩٠م.
-دراسات أدبية، الدكتور جليل كمال الدين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بغداد، المكتبة العالمية، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م.
-دراسات في الشعر الحديث، الدكتور عبده بدوي، منشورات ذات السلاسل للطباعة والنشر والتوزيع، الكويت، الطبعة الأولى، ١٤٠٨هـ-١٩٨٧م.
-دراسات في الشعر العربي الحديث، أمطانيوس ميخائيل، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٦٨م.
-دراسات في النص الشعري- عصر صدر الإسلام وبني أمية، الدكتور عبده بدوي، منشورات ذات السلاسل للطباعة والنشر والتوزيع، الكويت، الطبعة الأولى، ١٤٠٨هـ-١٩٨٧م.
-دراسات في النقد الأدبي، الدكتور أحمد كمال زكي، بيروت، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، حزيران (يونيه) ١٩٨٠م.
-دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، حسين مروة، بيروت، مكتبة المعارف، ١٩٧٢م.
-دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، محمد مبارك، الجمهورية العراقية، وزارة الإعلام، سلسلة الكتب الحديثة (٩٥)، ١٩٧٦.
-دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، الدكتور محمد غنيمي هلال، القاهرة، دار النهضة مصر للطباعة.
-دلائل الإعجاز، الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن) (ت ٤٧١هـ) وقف على تصحيحه وطبعه وعلق على حواشيه السيد محمد رشيد رضا، بيروت، دار المعرفة، ١٩٨١.
-دور الأديب في الوعي القومي العربي، بحوث ومناقشات الندوة الفكرية التي أعدها ونظمها مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، شباط (فبراير) ط٣، ١٩٨٤.
-دير الملاك، الدكتور محسن اطيمش، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، ١٩٨٦.
-رسائل السياب، جمع وتقديم: ماجد السامرائي، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط١، ١٩٧٥.
-رسائل ابن باجة الإلهية (أبو بكر محمد بن الصائغ ت ٥٨٣هـ)، تقديم وتحقيق: ماجد فخري، بيروت، دار النهار، ١٩٦٨م.
-الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، الدكتور علي عبد المعطي البطل، الكويت، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، ١٩٨٢م.
-الرومانتيكية، الدكتور محمد غنيمي هلال، بيروت، دار العودة، دار الثقافة، ١٩٧٢م.
-الرؤيا الفنية في شعر البياتي، عبد العزيز شرف، بغداد، دار الحرية للطباعة، ١٩٧٢م.
-الرؤيا في شعر البياتي، محيي الدين صبحي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨م.

-سقوط الحضارة، كولن ولسن، أنيس زكي، بيروت، ١٩٧١م.
-السياب، عبد الجبار عباس، بغداد، دار الحرية للطباعة، ١٩٧٢م.
-سياسة الشعر، أدونيس، بيروت، دار الآداب، ط١، ١٩٨٥م.
-سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، يوسف ميخائيل أسعد، مشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافية العامة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت.
-شجرة الرماد، الدكتور وفيق رؤوف، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٠.
-شخصيات قلقة في الإسلام، ل. ماسنيون، ترجمة عبد الرحمن بدوي، القاهرة، مكتبة النهضة، ١٩٤٦.
-شذرات الذهب في أخبار من ذهب، أبو الفلاح عبد الحي بن العماد الحنبلي (١٠٨٩)، بيروت، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، سلسلة ذخائر التراث العربي، د.ت.
-شرح الصولي لديوان أبي تمام، دراسة وتحقيق خلف رشيد نعمان، الجمهورية العراقية، وزارة الإعلام، سلسلة التراث (٥٥)، الجزء الأول، الطبعة الأولى، ١٩٧٧.
-شرح القصائد التسع المشهورات، صنعة أبي جعفر أحمد بن محمد النحاس، تحقيق أحمد خطاب، الجمهورية العراقية، وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة، كتب التراث (٢٣)، دار الحرية للطباعة، بغداد، مطبعة الحكومة، ١٣٩٣هـ-١٩٧٣م.
-شرح لزوم مالا يلزم، طه حسين وإبراهيم الأبياري، الجزء الأول، القاهرة، دار المعارف بمصر، د.ت.
-الشعر الجزائري، صالح الخزفي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر مطابع الشروق، بيروت، ١٩٧٠م.
-الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى ١٩٥٨، يوسف الصائغ، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٧٨م.
-شعر الخوارج، تحقيق إحسان عباس، ط١، بيروت، دار الثقافة، ١٩٢٣م.
-الشعر الصوفي، عدنان حسين العوادي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، د.ت.

-الشعر العراقي الحديث، مرحلة وتطور، الدكتور جلال الخياط، بيروت، دار الرائد العربي، ط٢، ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م.
-الشعر العربي الحديث وروح العصر، الدكتور جليل كمال الدين، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٦٤.
-الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، الدكتور عز الدين اسماعيل، بيروت، دار العودة، ط٣، ١٩٨١.

-الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيث درو، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، بيروت، منشورات مكتبة منيمنة، ١٩٦١.

-الشعر والتجربة، ارشيبالد مكليش، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، بيروت، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٣.

-الشعر والزمن، الدكتور جلال الخياط، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، سلسلة الكتب الحديثة (٨٨)، ١٩٧٥.

-الشعر والشعراء في العراق، أحمد أبو سعد، بيروت، دار المعارف، ١٩٥٩.

-شوبنهاور، عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار القلم، د.ط، د.ت.

-صحيح مسلم (أبو الحسين مسلم بن الحجاج النيسابوري ت٢٦١هـ). تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، ج١، دار إحياء الكتب العربية، دمشق، ١٩٥٥.

-الصورة الأدبية، الدكتور مصطفى ناصيف، بيروت، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط٣، ١٩٨٣.

-الصورة الشعرية، سي- دي- لويس، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٢.

-الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، الدكتور جابر عصفور، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ط١، ١٩٧٤.

-الصورة الفنية في شعر أبي تمام، الدكتور عبد القادر الرباعي، الأردن، جامعة اليرموك، ١٩٨٠.

-الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، الدكتور علي البطل، بيروت – لبنان، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٣، ١٩٨٣.

-الصومعة والشرفة الحمراء، نازك الملائكة، بيروت، دار العلم للملايين، ط٢، ١٩٧٩.

-ضرورة الفن، آرنست فيشرن ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.

-ظاهرة الحزن في شعر نازك الملائكة -أسبابها وقضايا المعنوية والفنية، الدكتور سالم أحمد الحمداني، مطبعة وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة الموصل، ١٩٨٠.

-العبقرية في الفن، الدكتور مصطفى سويف، القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دار القلم، ١٩٦٠.

-العزلة والمجتمع، نيقولاي برد يائف، ترجمة فؤاد كامل، راجعه علي أدهم، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، سلسلة الألف كتاب، ١٩٦٠.

-عصر البنيوية، أديث كيزوريل، ترجمة جابر عصفور، دار آفاق عربية، ١٩٨٥.

-علم الطباع -المدرسة الفرنسية، الدكتور سامي الدروبي، منشورات جماعة علم النفس

التكاملي، بإشراف الدكتور يوسف مراد، دار المعارف بمصر، ١٩٦١.

-علم اللغة العامة، فردينان دي سوسور، ترجمة الدكتور يوئيل يوسف عزيز، مراجعة النص العربي: الدكتور مالك يوسف المطلبي، بيت الموصل، ط٢، ١٩٨٨.

-علم النفس والأدب، الدكتور سامي الدروبي، منشورات جماعة علم النفس التكاملي، دار المعارف، بمصر، د.ت.

-العلم والشعر، إي. آي. ريتشاردز، ترجمة، مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت.

-علي محمود طه الشاعر والإنسان، أنور المعداوي، وزارة الثقافة والإرشاد، مديرية الثقافة العامة، سلسلة الكتب الحديثة(٨)، شركة دار الجمهورية للنشر والتوزيع، بغداد ١٣٨٥هـ- ١٩٦٥م.

-عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي (محمد بن أحمد -٣٢٢هـ)، تحقيق: الدكتور طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، القاهرة، المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٥٦م.

-الغربة، ابن قيم الجوزية (شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر بن أيوب بن سعد بن حريز الزرعي الدمشقي- ٧٢٨هـ)، قدم لها وحققها: عمر بن محمود أبو عمر، دار الكتب الأثرية للتحقيق والنشر والتوزيع، الطابعون: جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان- الأردن، ط١، ١٤٠٩هـ-١٩٨٩م.

-الفائق في غريب الحديث، الزمخشري (جار الله محمود بن عمر- ٥٣٨هـ) تصحيح: علي محمود البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، دار أحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٣٦٤هـ- ١٣٦٧هـ.

-الفتوحات المكية، محيي الدين بن عربي (ت٦٣٨هـ)، تحقيق وتقديم: الدكتور عثمان يحيى، المجلس الأعلى للثقافة بالتعاون مع معهد الدراسات العليا في السوربون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٤٠١هـ- ١٩٨١م.

-فن الشعر، أرسطو طاليس، ترجمة عن اليونانية وحقق نصوصه: عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة، ط٢، ١٩٧٣.

-فنون الأدب، هـ.ب، تشارلتن، ترجمة: الدكتور زكي نجيب محمود، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٥.

-في الأدب الحديث، عمر الدسوقي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، ج٢، ١٩٥٩.

-الفلاكة والفلكيون، شهاب الدين أحمد الدلجي (ت٨١٥هـ)، مكتبة الأندلس، بغداد، مطبعة الآداب، النجف الأشرف، ١٣٨٥هـ.

-في التصوف الإسلامي وتاريخه، رينولد.ا. نيكولسون، نقلها إلى العربية وعلق عليها: أبو العلاء عفيفي، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٣٦٦هـ- ١٩٤٧م.

-في الرؤيا الشعرية المعاصرة، أحمد نصيف الجنابي، وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة، كتاب الجماهير (٨)، دار الحرية للطباعة، مطبعة الجمهورية، د.ت.

-فن الشعر، د.كمال أبو ديب، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية ١٩٨٧.
-قضية الشعر الجديد، د.محمد النويهي، مكتبة الخانجي ودار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٧١.
-قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٣م.
-قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، د. محمد زكي العشماوي، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٧٩م.
-قواعد النقد الأدبي، لاسل ابركرمبي، ترجمة: د.محمد عوض محمد، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط٢، ١٩٤٤م.
-كامو والتمرد، روبير دولوبيه، نقله إلى العربية الدكتور سهيل أدريس، بيروت، قضايا الفكر المعاصر (٢)، ط١، نوار، ١٩٥٥م.
-كشاف اصطلاحات الفنون، التهانوي (محمد علي بن علي بعد ١١٥٨هـ) ج٢، بيروت، مطبعة خياط، د.ت.
-كشف الكربة في وصف حال أهل الغربة، ابن رجب الحنبلي (أبو الفرج عبد الرحمن)، القاهرة، البابي الحلبي، د.ت.
-لسان العرب المحيط، ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم- ٧١١هـ)، قدم له العلامة الشيخ عبد الله العلايلي، إعداد. وتصنيف يوسف خياط ونديم مرعشلي، دار لسان العرب، المجلد الثاني، بيروت، د.ت.
-للعاصفة لا للريح، محيي الدين اسماعيل، وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات (٢٨١)، ١٩٨٨م.
-لغة الشعر بين جيلين، د.إبراهيم السامرائي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٠م.
-لغة الشعر الحديث في العراق، د.عدنان حسين العوادي، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، سلسلة دراسات (٢٧٥)، بغداد، دار الحرية للطباعة، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م.
-لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها وطاقاتها الإبداعية، د. السعيد الورقي، الاسكندرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩م.
-اللغة في الأدب الحديث، جاكوب كورك، ترجمة: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، دار الحرية، ١٩٨٩م.
-لمحات في سيرة حياتي وثقافتي، نازك الملائكة، أوراق مطبوعة على الآلة الكاتبة.
-الكتاب المقدس، شتوتغارت، ترجمة: فانديك والبستاني، طبعة فنلندا ١٩٩١م.
-كتاب منازل السامرائي، شيخ الإسلام عبد الله الأنصاري (ت٤٨١هـ)، حققه وترجمه وقدم له: الأب سي. دي لوجييه بوركي الدومنيكي، القاهرة، مطبعة المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية، ١٩٦٢م.
-مبادئ النقد الأدبي، إي.آي. ريتشاردز، ترجمة وتقديم: د. مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٣م.